

STUDIA LITTERARIA

A DEBRECENI KOSSUTH LAJOS TUDOMÁNYEGYETEM
MAGYAR IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETÉNEK
KÖZLEMÉNYEI

REDIGUNT:

V. JULOW, K. KOVÁCS, A. TAMÁS

TOMUS XIX.

KOSSUTH LAJOS TUDOMÁNYEGYETEM, DEBRECEN

1981

Ezt a szármot *Tamás Attila* szerkesztette

ISSN 0562 – 2867

Felelős kiadó: Dr.Csikai Gyula, a KLTE rektora

Felelős szerkesztő: Dr. Tamás Attila egyetemi tanár

Technikai szerkesztő: Dr. Bitskey István egyetemi docens

**Készült a Kossuth Lajos Tudományegyetem Könyvtárának
sokszorosító üzemében 600 példányban**

Terjedelem: 12.5 iv

Engedélyszám: 57907

Ny.sz.: 575/81.

**A Studia Litteraria szerkesztősege és munkatársai ezzel
a számmal köszöntik a kiadvány korábbi szerkesztőjét
a Kossuth Lajos Tudományegyetem volt intézetvezető
professzorát, a nyolcvanéves
B a r t a J á n o s t**

Köpeczi Béla: Barta János 80 éves	5
Bán Imre: Egy korszerű Dante-kép körvonalai	9
Bitskey István: Gyöngyösi István és a magyar költői hagyomány	21
Julow Viktor: Verseghy Rikóti Mátyás-a és Pope Dunciad-je	35
Balogh Ernő: „Szép emlékezet” – „bús emlékezet” (Petőfi: Tündéralom c. művének értelmezéséhez)	49
Szuromi Lajos: „... kegyetlenül félre vagyok értve”. (Arany és az időmértékes verselés az <i>Ártatlan dac</i> tükrében)	65
Imre László: „Oly jellegzetesen magyar és oly jellegzetesen orosz”. (Az Anyegin formaihlte a magyar verses epikában)	81
Kun András: A Nyugat költészetesztétikai felfogásának gyökerei a századelő eszmevilágában	95
Fülöp László: Ábrándok, idillek és nosztalgiaák	111
Tamás Attila: Kosztolányi: Szeptemberi áhítat	129
Juhász Béla: Alkotás a pihenés óráiban. Szabó Pál elbeszélései 1945 előtt	141
Görömbei András: Sütő András: Egy lócsiszar virágvasárnapja	165
Barta János 1977-ben megjelent munkásságának folytatása (Összeállította Szénássy Barnáné)	178

TABLES DES MATIÈRES

Béla Köpeczi: János Barta a quatre-vingts ans	5
Imre Bán: Linéaments d'une interprétation moderne de Dante	9
István Bitskey: Gyöngyösi et la tradition poétique hongroise	21
Viktor Julow: „Rikóti Mátyás de Ferenc Verseghy et la Dunciade de Pope	35
Ernő Balogh: „Le beau souvenir” – „le triste souvenir” (Sur la signification de <i>Tündéralom</i> de Petőfi)	49
Lajos Szuromi: „...je suis terriblement mal compris” (János Arany et le mètre classique dans <i>Ártatlan dac</i>)	65
László Imre: „Si typiquement hongrois et si typiquement russe” (L'influence d' <i>Onéguine</i> dans la poésie épique hongroise)	81
András Kun: La genèse des idées poético-esthétiques de <i>Nyugat</i>	95
László Fülöp: Réveries, idylles, nostalgies	111
Attila Tamás: Dezső Kosztolányi: Szeptemberi áhítat	129
Béla Juhász: Création aux heures de „loisir” – Les nouvelles de Pál Szabó avant 1945	141
András Görömbei: La tragédie d'un légaliste (Andras Sütő: Egy lócsiszar virágvasárnapja)	165



Barta János irodalomtörténeti munkássága gazdagságával, következetességével, tudatos építkezésével tűnik ki. Első tanulmánya 1925-ben a Napkeletben jelent meg, Bánk és Melinda tragédiája címen, s bár foglalkozott a magyar irodalom más korszakaival, sőt a német irodalom nagy műveivel is, mindvégig fő kutatási területe a XIX. századi magyar irodalom volt. Első nagyobb munkája, Az ismeretlen Madách, 1931-ben látott napvilágot. Ezt folytatta az a monográfia, amely Madách Imre címen jelent meg 1942-ben egy újszerű magyar írói életrajz sorozatban. A könyvre felfigyelt nemcsak a filológusok köre, hanem a művelt közönség is, amelyet az írói egyéniség jellemvonásainak vizsgálata különösen érdekelt. Már ekkor világos volt, hogy Barta János filozófiai érdeklődéssel közelíti meg az irodalmat s ez lehetővé teszi számára, hogy ne elégedjék meg a korban oly általános pozitivisták módszerekkel, hanem az irodalom nagy kérdéseit esztétikai szinten vesse fel.

Barta János foglalkozott az egzisztenciális filozófiával és külön Heideggerrel, az értékfilozófiával s ezen belül Max Schelerrel, a szellemtörténet olyan irodalomtörténeti képviselőivel, mint Friedrich Gundolf. Hogy ennek a megközelítésnek nála szélesebbkörű történelmi megalapozottsága volt, mint általában a szellemtörténetnek, abban nagy segítséget nyújtott Horváth János, akit mesterének vallott. Talán nem paradox azt mondani, hogy az így „javított” szellemtörténeti tájékozódása – az egyoldalúságok ellenére – nyitottá tette az irodalomtudomány szemléleti-módszertani kérdései iránt és a felszabadulás után arra ösztönözte, hogy szembenézzen a marxizmus hozta újdonsággal is.

1953-ban adta ki Arany Jánosról szóló monográfiáját, amely a hagyományhoz való viszony akkor sokat vitatott kérdését vetette fel. Közben szerkesztette és kiadta Arany János válogatott műveit. A viták tüzebe akkor került, amikor a romantika és realizmus viszonyát vizsgálta, és különösen amikor 1955-ben a Magyar Tudományos Akadémia megrendezte „A realizmus problémái a magyar irodalomban” c. ülését, ahol ő *A kritikai realizmus kérdései a XIX. század magyar irodalmában* címen tartott referátumot. Itt a kritikai realizmust mint történetileg meghatározott irányzatot tanulmányozta, s változásait is bemutatta a XX. század elejéig.

Szellemi életünk megélénkülése a 60-as években tovább vitte ezt a vitát most már az esztétika többi alapkategóriáinak vizsgálata felé, s Barta János ekkor főleg a tükröződés, az érték és a forma kérdéseivel foglalkozott.

1965-ben megjelent esztétikai tanulmánykötetének címe *Élmény és forma*, s ez a cím akkor programot is jelentett. Irodalomtörténeti tanulmányai *Költők és írók* címen láttak napvilágot 1966-ban. Azt mondhatjuk, hogy a 60-as években nem volt olyan irodalomelméleti vita, amelyben ne vett volna részt és ne igyekezett volna a maga álláspontját gazdag irodalmi anyag alapján, meggyőző erővel, szabatos formában kifejtteni.

A Magyar Tudomány 1968. októberi számában a következő vallomást mondta el: „Én magam... marxistának gondolom magamat, de a vulgárisnál és a dogmatikusnál szélesebb értelemben, hiszen a marxista szemlélet nyilvánvalóan nem tizenhárompróbás mondatok és fogalmak ismételtetéséből áll, hanem eszmék és elvek élő, fejlődő, egyre bővülő együttese.” Ezeket az „eszméket és elveket” a maga részéről úgy fogalmazza meg, hogy elismerve a művészet társadalmi funkcióját, az ábrázolás mellett a kifejezést is ennek megnyilvánulásaként tartja számon, hogy az író és a valóság viszonyában különböző lehetőségeket tételez fel s a valóságélmény és a valósághoz való viszony milyenségére alapozza a stílusok jellegzetességeit és végül a sajátos esztétikai érték jelentőségét hangsúlyozza. Nem lehet kétségbevonni, hogy – amint ő mondja – „korrekciói” az esztétikum és főleg az irodalom sajátosságaira hívták fel a figyelmet és jogosan szálltak szembe különböző előjelű leegyszerűsítésekkel.

Csaknem húsz év telt el a viták óta, s ma már olyan nézetekkel találjuk magunkat szemben, amelyek a Barta János által fevázolt esztétikai rendszert is konzervatívnak tartják, hogy joggal vagy jogtalanul, ennek eldöntését nem vállaljuk. Azt azonban a magam részéről állíthatom, hogy főleg Barta János értékrendszerét, az irodalom és művészetek új fejleményeit is tekintetbe véve, ma is korszerűnek tartom.

Barta János életművéhez szorosan hozzátartozik pedagógiai tevékenysége. 1924-ben szerzett tanári oklevelet s 1946-ig volt a budapesti Kereskedelmi Akadémia Felső Kereskedelmi Iskolájának tanára. 1951-től a debreceni Kossuth Lajos Tudományegyetem Irodalomtörténeti Tanszékének professzora. Évtizedeken keresztül diákok hosszú sorát nevelte s Debrecenben irodalomtörténeti iskolát hozott létre, amelynek sok tagja tevékenykedik ma az egyetemi, a tudományos és kulturális életben.

Hadd hívjam fel a figyelmet munkásságának egy másik vonására, arra a figyelemre, amellyel szakmája eseményeit nyomon követte. Ha munkásságának bibliográfiáját áttekintjük, meglepődünk azon, hogy milyen sok recenziót írt, mégpedig lényegeset mondani akaró recenziókat. Ez a figyelem mások munkája iránt nem csupán kíváncsiságának és tegyük hozzá bátorságának kifejezője, hanem saját nézetei csiszolásának, továbbfejlesztésének egyik eszköze is.

Ugy érzem, hogy az érték problémája nem pusztán az irodalomban érdekelte. Amikor a XIX. századi magyar klasszikusok mai hatásáról elmélkedik, aggódóan mondja: „Az atomkorszakban és az űrhajózás évtizedeiben a múlt kultúrájához fűződő szálak meglazultak; a múlt nagy alkotásaiban megtestesült emberi tartalmakat nem vagyunk hajlandók a világkép és a nyelv avatag kérgeiből kihámozni – és kérdés, képesek vagyunk-e még egyáltalán átélni?” Sajnálná, ha Vörösmarty, Arany, Madách, Kemény már nem tudnának az emberi nem nagy értékeinek tudatosításában közreműködni. A XIX. századi klasszikusok vizsgálatáról szólva s terveit ismertetve írja: „Meg kell próbálni olyan képet adni róluk, hogy a nagy örökséget ifjúságunk és szocialista társadalmunk se érezze holt tőkének.”

Barta János életútja nemcsak arra adott példát, hogy miként lehet a „változó világban” változni, hanem arra is, hogy miben érdemes állandónak maradni. Most amikor 80. életévét ünnepeljük, a magam részéről is csatlakozom tanítványai és barátai tiszteletadásához, akik e tanulmánykötetet nyújtják át neki.

Köpeczi Béla

EGY KORSZERŰ DANTE-KÉP KÖRVONALAI

Nyilvánvaló, hogy nem Alighieri arcképről vagy szoborportréiról van szó, hanem az irodalomtudományban megszokott névátvitelről. Azokat az alapelveket szeretnők felvázolni, amelyekkel egy napjaink magyar olvasójához szóló monográfiának számolnia kell, ha ezt a több mint hétszáz éve született szellemóriást megértetni akarja.

A feladat annyira bonyolult, hogy éppen a Dante-kutatás igazi nagyjai panaszkodtak miatta legtöbbször. Michele Barbi (†1942) küzdelmeit másutt vázoltuk,¹ ide csak két idézetet csatolunk. Ermenegildo Pistelli 1902. ápr. 30-án kelt levelében ezt írja Luigi Pietrobonónak: „...végül is Danteről sohasem lesznek *ketten* egy véleményen.” (Az aláhúzás eredeti!) A legnagyobb francia középkor-kutató, Étienne Gilson (1884-1978) egyik tanulmánykötetének előszavában így nyilatkozik: „Tréfásan azt szoktam mondani, hogy három tárgykör tudja veszélybe sodorni a kutató ép elméjét („la santé mentale”): Dante, Rabelais és Shakespeare. Könnyen idézhetnénk szellemileg tökéletesen ép személyeket, akik e vonatkozásban »félrebeszéltek« („ont déraisonné”)...a Dante-tanulmányok kitartó volta és főként tömege már nyugtalanító jeleket mutat.”² Mindezek ellenére vállalnunk kell minden kockázatot, annak tudatában, hogy újat, eredetit nem fogunk mondani, sőt ha valaki nagyon „eredetit” kíván elhíttetni Dantéről, ma már bizonyosan beleütközik a sok évszázad folyamán mégiscsak kialakult *consensus communis* ércfalába. Ilyen eset volt napjaink legnagyobb francia dantistájának, Pézardnak elmélete Brunetto Latini bűnéről (*Pokol* XV. évek): senki sem fogadta el.³

Egy modern monográfia nézőpontja csak a „középkori Dante” lehet. Röviden szoltunk már erről is, egyetértve azokkal, akik „a középkor és reneszánsz között” teóriáját kényelmes közhelynek minősítették.⁴ Nem azért, mintha semmi igazságtartalom nem volna benne, hanem azért, mert az ilyen elméletek tipológiai szembeállítás tételeznek fel: azt, hogy a *reneszánsz* a *középkor* ellentétéként határozandó meg. Így természetesen aligha jutunk elfogadható megoldáshoz, hiszen az olasz „városállamok” (*comune*) fejlődése már a XII. században kibontakozott és megerősödött (Barbarossa Frigyes legnánó-i veresége 1176 májusában történt!), és ez a folyamat töretlenül haladt a XIV-XV. században is, így a reneszánsz *társadalmi* alapjai (a polgári *élite* mértékadó szerepe) csakugyan megvoltak már Dante korában.⁵ Ezzel szemben azt kell nyomatékosan tudatosítanunk, hogy e kor eszmei (ideológiai) arculata teljességgel középkori. Dante is az: eszmeileg és művészileg egyaránt.

A középkor egésze nyilván több, mint az olasz városfejlődés egyébként jövőt hordozó folyamata: ez a katolikus dogmarendszer, a skolasztikus filozófia, a ptolemaioszi zárt kozmosz, a keresztény univerzalizmus, a lovagi ideálvilág és költészet, az allegorikus-szimbolikus jellegű művészi ábrázolás kora, s Dante csak ezekből érthető meg. Az a *dolce riso*, amelyet Péterfy Jenő oly ihletetten fedezett fel Dante komornak vélt arculatán (és művészetében!), nem kizárólagos reneszánsz vonás:⁶ ott van már a chartres-i Madonna angyali mosolyában is.

Dante számára filozófiailag a legnagyobb probléma a hit és a tudás viszonya volt. Nem egyedül viaskodott vele, hiszen ez a középkori gondolat legtűskésebb kérdése volt, s Dante filozófiai elmélyedésének és teremtményének legszebb tanúsága, hogy élete egész folyamán elméleti és művészi vonatkozásban egyaránt formába tudta önteni. Világos minden Dante-olvasó számára, hogy végső soron – mély meggyőződéssel – a hit javára döntött, de nem legyőzött kételyek nélkül, hiszen már a *Convivio*⁷ első mondatai, Aristotelés nyomán, a tudás értékét és emberhez méltó voltát hangsúlyozzák („...ebben áll legfőbb boldogságunk”). Dante a világirodalom legintellektuálisabb költőinek egyike, aki még az istenlátás misztériumát is *megérteni* akarja (*Par.* XXXIII. ének), s ebben van valami Petrus Abaelardus racionalizmusából („Intelligo ut credam”), noha éppen a *Paradicsom* utolsó énekeiben a kalauz szerepét az a Clairvaux-i Bernát veszi át, aki Abaelardus legnagyobb misztikus ellenfele volt. Dante szellemi magatartása és eszmerendszere tipikusan középkori: olykor még az eretnek averroizmus határait is súrolja, hogy minduntalan visszatérjen az intellektuális alázat, a hívő belenyugvás, olykor – de ritkán! – a misztika álláspontjára. Legszebben Vergilius fejezi ki ezt a *Purgatorium* III. énekében:

Ne várd, hogy a *quán* túl tudj kerülni,
haladó, mert ha mindent látni tudnál,
Máriának nem kellett volna szülni.

(37-39. sor)⁸

A *Pokol* XXVI. énekének hőse, Ulisse nem az emberi tudás heroikus erőfeszítése miatt bűnös, hanem azért, mert áthágta a Gondviselés rendelte határokat.⁹

Tipikusan középkori Dante művészetének allegorikus-szimbolikus ábrázolási módszere. Minden „szó szerint” megjelenített kép mögött több értelem rejtezik, ahogyan Alanus ab Insulis (1114-1202) mondja:

Omnis mundi creatura
Quasi liber et pictura
Nobis est in speculum.¹⁰

Maga Dante nemegyszer nyilatkozik az írásművek többszörös jelentéséről, így pl. részletesen a *Lakomában* (II, I, 2-15) és a Cangrande della Scalához intézett XIII. levélben (20-24. pont), de magában a *Commediában* is:

Ó ti, kik éltek józan értelemben,
lessétek, mily tan látható keresztül
elfátyolozva különös rimemben.

(*Pokol*, IX, 61-63.¹¹)

Bár a *Commediában* van néhány kimondottan allegorikus (tehát feltétlenül „háttérjelentést” hordozó) részlet (pl. „a krétai vén” a *Pokol* XIV. énekében, az Egyház csodálatos körmenete a *Purgatorium* XXIX-XXXII. énekében), maga a nagy remekmű egészen más jellegű, mint a középkor szimpla megfeleléseket variáló allegorikus alkotásai (pl. a *Roman de la Rose*). Alighieri teremtménye az allegorikusnak szánt alakokat, helyzeteket is gazdag tartalmú szimbolumokká, sőt hús-vér valósággá alakítja. Legtökéletesebb példa erre a *Commedia* két főalakja: Vergilius és Beatrice. Mindkettő „jelentenek valamit”: a túlvilágon áthaladó Dante olvasó utitársa számára azonban szinte énekekről énekekre telítődnek a testi plasztikus élet mozdulataival, lelki rezdüléseivel, hangulataival, intellektuális érzékenységgel. Azt pedig, hogy a nagy vándorlás során felbukkanó emberi alakok, bár sokszor középkori *figuráknak*, *exemplumoknak*¹² indulnak, mennyi egyszeri és utánozhatatlan emberi valósághitelt hordoznak, Dante minden olvasója bizonyíthatja. Nincs itt szó modern *realizmus*ról, hanem a mindennapi valóság megfigyelésén alapuló hitelességről, s erre minden nagy alkotó képes volt Homérosra kezdve. Nem kell ebben is reneszánsz jelleget keresnünk, hiszen közismert, hogy a Dante-kortárs Giotto a lelki életet gazdagabban ábrázolja, mint a XV-XVI. század humanista iskolázottságú formaművészei.

Tökéletesen középkori módon szemléli Danté az antikvitást. Leonardo Bruni 1401-ben szerzett híres dialogusában (*Ad Petrum Paulum Histrum*) a vitázók egyike, Niccolò Niccoli, élesen elítéli Dante barbár latinságát, tárgyi tévedéseit (Catót nem lehet aggastyánnak ábrázolni, Vergilius interpretációja olykor téves stb), tehát a reneszánsz humanizmus archeologiai-történelmi ismereteit kéri rajta számon, noha ezeket a középkor még nem ismerte.¹³ Dante történelemszemlélete, ókorképe a középkori legendák és hagyományok olykor torzító (de sokszor nagyon költői) közegében alakult ki, terjedelmileg azonban igen jelentékeny volt, főleg az auktorok vonatkozásában. A XII. század legnagyobb tudósának, John of Salisburynak (1115-1180) irodalmi ismeretei bámulatba ejtik a modern kutatót is, de már pusztán műveinek torz görög címei is mutatják (*Policraticus*, *Metalogicus*, *Entheticus*), mely távol vagyunk még a kifejlődő humanista reneszánsz filológiai követelményei-

től.¹⁴ Dante egyébként forrásul használta Becket Tamás életírójának műveit.

Igy érthető, hogy Dante *Poklában* Charon és Minos ördögökké lesznek („Caron dimonio”, III, 109; Minos orribilmente”. V, 4), Lucifer háromarcú szörnyeteggé („tre facce a la sua testa”, XXXIV, 38). Cato, a purgatorium őre, tiszteletet parancsoló aggként jelenik meg (I. ének), s meg kell itt jegyeznünk, hogy alakját és *mitoszt* teljességgel Dante teremtmő lángelméjének és szabadságimádatának köszönheti, a Cato-alak eszmei interpretációja pedig erősen súrolja, ha éppen át nem töri az ortodox dogmatika határait.¹⁵ A *Purgatorium* X. éneke (73-93. sor) gyönyörűen összegzi Traianus császár és az özvegy legendáját (részben a *Legenda aurea* alapján), s említi „Gergely nagy győzelmét”, ti. meghallgatott imája révén, a pogány Traianus az üdvözültek közé kerül: Dante találkozik is vele (*Par.* XX, 46-48).¹⁶ Tipikus középkori vonás, hogy a purgatoriumi domborművön, mert itt látható a Traianus-történet, a római császár lovasai lobogó zászlók alatt vonulnak. Természetes, hogy ez is archeologiai képtelenség, de megfelel annak a lovagi jellegnek, ahogyan a XII-XIII. század antik tárgyú elbeszélő (főleg francia) költeményei hőseiket elképzelték.

Vissza kell térnünk Vergiliushoz, aki eszmei és költői szempontból talán a *Commedia* legszebben megformált alakja. Már a nagy mester, Domenico Comparetti (1835-1927)¹⁷ felvetette, miért választotta Dante Vergiliust vezetőjévé, miért nem Aristotelést, akit pedig „il maestro di color che sanno”, mindazok mesterének nevez, akik tudnak (*Pokol*, IV. 131). Ismeretes, hogy a sötét erdőben („per una selva oscura”) tévelygő Dantét Beatrice személyes utasítására Vergilius menti meg, vezeti az igaz útra. Az égi hölgy paradicsomi trónjáról maga száll alá az erényes pogányok Limbusába (*Pokol*, II. én.), s udvarias („cortese”) szavaival cselekvésre ösztönzi az antik poétát. Vergilius és Beatrice összekapcsolása a középkor szimbolikus szemléletével nyilván a tudás és hit egyensúlyának, a józan ész és a kegyelem együtthatásának kifejezése. A választást minden bizonnyal Vergilius *latin* volta indokolja: Vergilius, Beatrice és Dante mindhárman a római nép sarjai. (Családjának latin eredetét Alighieri többször hangsúlyozza, pl. a *Pokol* XV. énekében Brunetto Latini szavaiban.) Vergilius egyébként a római császáreszme, az Augustus szándékai szerint fogant *Aeneis* énekese, egyben a latinság legnagyobb *költője* („nostra maggior Musa”, *Par.* XV. 26. Ezt éppen Dante lovagőse, Cacciaguida mondja). Vergilius mutatta meg Danténak a költővé létel útját („lo bello stilo”, *Pokol* I. 87): az *Aeneis* VI. éneke nélkül nem született volna meg az alvilági út eszméje. (Dante Homéroszt nem ismerte, a középkor bárdolatlan „túlvilági látomásaira” jóformán ügyet sem vetett.)

Fr. Schneider (többek nyomán) felveti azt a kérdést, miért nem üdvöztette Dante a csodálatos lélektani hitelességgel megrajzolt erényes pogány költőt, noha erre Beatrice szinte ígéretet is tesz: „di te mi lodero sovente a

lui”, gyakorta dicsérlek majd előtte (ti. Isten) téged (*Pokol* II. 74). Láttuk, hogy a sommo poeta pogányokat (Traianus, Cato), az egyház által kiátkozottakat (Manfred király, II. Frigyes császár fia, *Purgatorium*, III, 111-145) helyez a kiválasztottak közé. Miért nem Vergiliust is? Ennek természetesen művészi oka van. Ne feledjük ugyanis, hogy Dante mindenekelőtt (sőt felett!) költő. Ha Vergilius egész túlvilági útján végigkísérhette volna a költőt, nem maradt volna hely Beatrice számára, noha a nagy műremek egésze az ő dicsőségére készült. Beatrice indítja meg a cselekményt, az egész utazás folyamán jelen van a költő gondolatvilágában, Vergilius szavaiban, a földi paradicsomban személyesen jelenik meg, s ő vezeti a költőt az istenlátás küszöbéig. Egyébként a tudás és hit Dante számára oly fontos egyensúlya is csak így tartható fenn.

Az egész *Commedia* mégis (és éppen a kifejtettek miatt) a Vergilius felé áradó megbecsülés, szeretet, sőt rajongás megnyilatkozása: ő az emberileg lehetséges „mindentudás” megtestesítője. És Beatrice különös ígérete? Ez *arcanum*, titokzatos előjelezés: a katolikus tanítás szerint az utolsó ítéletkor a *limbus* és a *purgatorium* megszűnik, az erényes pogányok is bevonulnak a dicsőség világába. Erre Beatrice szavaiban (*Paradicsom*, XIX. 70-90) rejtett célzás is esik a büntelen indiai példájában. Ch.S.Singleton fejtette ki,¹⁸ hogy a *Commediát* minden olvasója értheti és élvezheti, világnézeti különbségek ellenére is, ha elfogadja a „játékszabályokat”, ismeri a középkor bonyolult, a modern ember számára nehezen megközelíthető eszmerendszerét és alkotó módszereit.

Nem csekély nyomatékkaal esik latba Alighierinek a középkori univerzalizmus talaján kibontakozó politikája. Ismeretes, hogy költőnk a világcsászárság hive volt, s ezt a modern történetírás gyakran jellemzi *utópiának*: szerintünk kevés joggal. A középkori gondolkodás nem ismerte az *u-topiákat* (az elképzelt mintaszerű társadalmakat), ez Platon *Állama* nyomán éppenséggel reneszánsz fejlemény. Danténak fogalma sem volt mibenlétéről. Hogy mennyire politikai valóság volt a világcsászárság, mi sem mutatja jobban: akadt egy nagy szellemű, elszánt lovagcsászár, VII. Henrik (1275-1313), aki meg is akarta valósítani. Hogy ő és rajongó heroldja, a nagy firenzei, mennyire az ár ellen úszott, azt a következmények megmutatták. Azért viszont, mert egy sokak által vallott és kívánt politikai teóriát a történelem nem igazolt, még nem lehet ezt utópiának minősíteni. Ennek a politikai elméletnek filozófiai kifejtése a *Monarchia*, de áthatja a *Commedia* eszmevilágát is. A *Purgatorium* XVI. énekében – ez az *Isteni színjáték* központi éneke! – Dante így összegezi:

Rómának, ki a világot nevelte,
 két Napja volt, mely vezetni az Isten
 s a Világ útján szétlővehlte.
 De fényük egymást kioltotta: mignem
 a pástorbottal egy kézben a szent kard
 kellett, hogy benujlanak erejikben:
 mert így az egyik a másiktól nem tart!
 (106-112. sor)¹⁹

A *Monarchia* egész harmadik könyve pedig azt cáfolja, hogy a pápát megilletné a világi hatalom, a *két kard*, amelyre Lukács evangéliuma utal Péterrel kapcsolatban (22:38). Az egyházi és világi uralom teljesen és félreérthetetlenül szétválasztandó az emberi nem földi és túlvilági boldogsága érdekében. Meg kell mondanunk, hogy a két kard elmélete először a Canossát járó IV. Henrik császár pápaellenes polemijában bukkant fel,²⁰ legteljesebb kifejtését Dante adta meg. Ő természetesen VIII. Bonifác és a Curia jogászai ellen hadakozott.

A „középkori Dante” azonban egyetemessé vált; nemcsak saját kora fölé nőtt, hanem tekintélye hét évszázad során folyton gyarapodott: életműve ma már a világ szellemi életének „ércnél maradandóbb” monumentumai között foglal helyet. Mindez pedig a dantei *művészet* okán történik.

Alighieri minden műve csak a *Commedia* vonatkozásában értelmezhető és érvényes. (Külön története csak a *Monarchiának* van!) Van abban valami *paradoxon*, hogy ez a középkor eszmevilágából kibomló alkotás éppen művészi megformáltságával hat, noha ez a formai tökéletesség éppen a középkori irodalomban nagyon ritkán jelentkezik; talán a francia (Chrétien de Troyes) és német (Gottfried von Strassburg) lovagi epikában, de a dantei monumentalitás, s ami még fontosabb: az egyetemesség igénye nélkül. Egyszer már komolyan kellene vennünk azt a gyakorta odavetett hasonlatot, amely a *Commedia* felépítését a gótikus katedrálisok megszerkesztésével állítja párhuzamba. Ezek arányait, felépítésük menetét, stíluselemeit éppúgy *kiszámították*, ahogyan Dante tette. Mind a biblia (*Jób könyve*), mind a görög bölcsélet (pythagoreusok, Platon *Timaios*a) a kozmosz lényegét számszerű viszonylatokkal magyarázta, s ez a teória a középkor (sőt a reneszánsz) egyetemesen elfogadott teológiai-filozófiai elve volt. Nem pusztán a *hárm*as szám unalomig ismételt szimbolikus szerepéről és bizonyos – a három *Canticán* áthúzódo – ismétlésekről, előre kiszámított megfelelésekről van szó, hanem a legapróbb részletekig hatoló tervezésről, amelyben az énekek sorainak száma, bizonyos nevek megfelelő helyen történő felbukkanása is kijelölt szerepet játszik.²¹

Ezt a számszerűleg meghatározott kompozíciót pedig a költő határtalan és bámulatosan plasztikus képzelete tölti meg eleven élettél (a görög *plastés* formálót jelent!). Az egyházi hagyomány semmit sem tud mondani a „tisztítóhely”-ről: Dante egész öntörvényű világot hoz létre, amelynek helyrajzi részletei oly természetesen rendeződnek, mintha csakugyan nem is képzelhetnők el őket másként.²² Ezt a térben plasztikusan megformált világot – és itt már nemcsak a purgatóriumra gondolunk – oly jellemgaléria tölti meg és hitelesíti, amelyről sokan és helyesen állapították meg: páratlan a világirodalomban.²³

Alighieri életműve legsajátosabb művészi vonatkozásainak magyarázatában még mindig nem érkeztünk a végére. Hátra van még maga Dante, saját elbeszélő költeményének központi hőse. A *Commedia* a költő minden élettapasztalatának, szenvedélyének, örömének és szenvedésének foglalata, egyben súlyos ítélet saját kora politikai-erkölcsi viszonyai, számos (olykor még élő!) kortársa felett. Mi jogosítja fel Dantét e *világbírói* szerep vállalására? Az, hogy az isteni kegyelem kiválasztottjának, *profétának* tartja magát: küldetését Aeneaséhoz és Szent Páléhoz hasonlítja. Vergilius erről már a *Pokol* II. énekében felvilágosítja:

miután három ily hölgy, tiszta lélek
gondol ügyedre mennyek udvarában
s én is szavammal annyi jót ígérek.
(124-126. sor)²⁴

A *Paradicsom* legmagasabb (még a térben képzelendő!) körében viszont Szent Péter adja számára a megbízást:

S te fiam, majd lenn ajkat tárva szólalj,
kit földi súly még le fog vonni földre,
s mit én nem rejtek, tárd ki földi szóval.
(XXVIII, 64-66)²⁵

Nem kevesebbet jelent ez, mint azt, hogy Danténak az emberiség új *megváltását*, egy új szabadító²⁶ eljövételét kell meghirdetnie, és pedig oly költeményben, „amelyen ég és föld munkálkodott” („al quale ha posto mano e cielo e terra”, *Paradicsom* XXV, 2.) Soha még költői önérzet ily merész nem volt, és soha még ekkora feladatot nem jelöltek ki művészi alkotás számára! A *proféta* legmagasabb rendű hivatását a *költészet* eszközeivel teljesíti!

Ez a szó szerint „emberfeletti” hivatástudat teszi lehetővé a firenzei *vates* számára, hogy az egész középkor minden szellemi irányzatát összefoglalja. Univerzális musáinak politikai vonatkozásait már megmutattuk, ugyanezt

kellene tennünk teológiai-filozófiai vonatkozásban, a természettudományok és a kozmográfia, sőt a kozmogonia tekintetében is. Nyomatékkal kell kiemelnünk Dante *tudós* költő voltát: ezt régen hangoztatják – már XIV. századi kommentátorai is –, de korunkig meglehetősen egyszínűnek látták a kérdést: jóformán csak Aquinói Tamás rendszerének művészi köntösbe öltöztetett változatát keresték benne: ezt az egyoldalú, jórészt egyházi szakemberek által körvonalazott álláspontot a középkori szellemi élet legjobb ismerői, Bruno Nardi és Étienne Gilson cáfolták igen erélyesen.²⁷ Dante kozmológiája pedig annyira eredeti (természetesen a hagyományos teóriák recepciójával), hogy alapjául szolgálhatott egy minden ízében rendezett (és kiszámított!) művészi szerkezet megalkotásának.²⁸

Mindebből az következik, hogy ezt a *tudós* költészetet magyarázni kell, persze nemcsak az említett vonatkozásban, hanem pl. Dante kora olasz és világirodalmának, bámulatos nyelvművészetének és nyelvtudományának vonatkozásában is.²⁹ Kérdés csak az, hogy mennyire van szüksége a művelt magyar olvasónak. Fr. Schneiderrel együtt elutasítjuk Giovanni Papini fennhéjázó kijelentését (*Dante vivo*, 1933), amely szerint csak „katolikus, olasz és firenzei” írhat Dante-monográfiát,³⁰ – az óvatosság mégsem árt. Nézetünk szerint kettőt kell lehető teljességgel nyújtani: Dante *földi* és *túlvilági* útjának követését. Az első fájdalmas, szinte tragikus kötelesség, a második felemelő gyönyörűség. Újólá hangsúlyoznunk kell azonban, hogy mindez csak úgy válik lehetővé, ha Dantét saját világában szemléljük, és modern nézeteinket a legcsekélyebb mértékben sem vetítjük vissza a középkor századaiba. Ez lenne a feladatunk „a questa tanto picciola vigilia de’ nostri sensi ch’è del rimanente”: érzékeink e csekélyke virrasztásában, amely még hátra van.³¹

JEGYZETEK

1. A magyarországi 1965-ös Dante-emlékkötetben (*Dante a középkor és a reneszánsz között*. Bp. 1966) Ujra *Eszmék és stílusok* c. tanulmány-kötetemben, Bp. 1976. p. 9-10.
2. Pistelli levele: Aldo Vallone, *La critica Dantesca nel novecento*. Firenze, Olschki, 1976, p. 370 (Appendice); Étienne Gilson: *Dante et Béatrice*. Paris, Vrin, 1974, p. 7. – Itt adózom a pátriarkai korban elhunyt Gilson professzor emlékének, akinek Párizsban hallgatója voltam.
3. André Pézard: *Sous la pluie de feu*. (Enfer chant XV) Paris, Vrin, 1950.
4. Lásd a Kortárs 1979. évfolyamában megjelent *Francesca da Rimini*-tanulmányomat. (6. sz. p. 941-942.)

5. L. Leonid Batkin két könyvét: *Dante* (Bari, Laterza, 1970. olaszul) és *Die historische Gesamtheit der italienischen Renaissance*. Dresden 1979.
6. Péterffy Jenő *Dante* c. tanulmánya 1886-ban jelent meg a Budapesti Szemle hasábjain Szász Károly *Pokol*-fordításának bírálata okán.
7. Jőmagam, az 1962-es *Összes Művekkel* szemben szeretném e címet *Lakomaként* fordítani, nem azért, mintha a platóni *Symposion* ihletését tételezném fel: ez a magyar szó jobban megfelel Dante emelkedett hangnemének. (L. Alföld. 1963. 1-2. sz.)
8. Babits fordítása itt tökéletesen pontos. Quia = mivel, miért. (A továbbiakban is Babits átültetését idézem).
9. Lásd a *Studia Litteraria* 1971. évfolyamában közölt tanulmányomat. Ujra *Eszmék és stílusok*. Bp. 1976. p. 26-35.
10. *Rhythmus de natura hominis fluxa et caduca*. „A világ minden teremtménye olyan, mint a könyv és festmény: tükörből látszik számunkra.” Közölve Horst Kusch: *Einführung in das lateinische Mittelalter*, Band I. Dichtung, Berlin 1957. p. 340. Ez a platonista fogantatású *toposz* Goetheig él: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis” (*Faust*)
11. A fordítás itt árnyalati, mégis lényeges eltéréseket mutat. A „jessétek” helyett „csodáljátok” kellene; a „látható keresztül” helyett „rejtőzködik” áll. Nyilvánvaló, hogy a dantei szöveg *ezoterikusabb*: „középkoribb”.
12. L. erre E. R. Curtius: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. Bern, Francke, 1954² p. 67. skk. 54. és Merker-Stammler: *Reallexikon...* Berlin 1926, I. 332.
13. Bruni dialogusa kiadva E. Garin, *Prosatori latini del Quattrocento*. Milano, Garzanti, 1973. p. 110-114; 1. még Batkin idézett reneszánsz kötetében. Petrus Paulus Histrus egyébként Pier Paolo Vergerio (1370-1444) élete második szakaszában Zsigmond magyar király kancellárja volt. Budán halt meg.
14. John of Salisbury (Johannes Saresberiensis) művei a Migne-féle PL 199. kötetében. Két elsőként említett művének modern kiadása Ch. J. Webbtől (1909, 1929)
15. Dante ilyfajta merészségeiről kissé részletesebben szoltunk az 1. fejezetben idézett tanulmányunkban, – Cato pl. pogány és öngyilkos volt!
16. A középkori hiedelmek és legendák nagy monográfiusa A. Graf volt (*Miti, leggende e superstizioni del medio evo*. I-II. Torino 1892-1893, különösen II. 85. skk). – A Traianus-legenda történetének legkiválóbb monográfiusa Gaston Paris (*La légende de Trajan*. Bibliothèque de l'École des Hautes Études, 1878. XXXV. p. 261 sqq). Paul Renuccinak csak annyiban kellett kiegészítenie (*Dante disciple et juge du monde gréco-latin*. Paris 1954. p. 399, note 778), hogy a közvetlen forrás John of Salisbury *Policriticusa* lehetett.
17. *Vergilio nel medio evo*. Nuova edizione a cura di Giorgio Pasquali, 2^a ristampa Firenze 1955, I. 264 sqq. – Az első kiadás 1872-ben jelent meg Pisában: a világirodalom legszebb filológiai teljesítményei közé tartozik! Az újabb irodalomból itt csak Friedrich Schneidernek, korunk kiemelkedő német dantistájának (1962. jan. 11) *Dante und Virgil* c. tanulmányát idézzük. Deutsches Dante-Jahrbuch, 36/37. Band, 1958. pp. 126-137. Több megállapítását további utalás nélkül vesszük át. Dante középkori *humanizmusának* igen szép összegezése Augustin Renaudet: *Dante hu-*

- maniste. Paris, „Les Belles Lettres”, 1952. – Nem értünk tehát egyet azokkal (pl. Batkin), akik ezt a fogalmat elutasítják.
18. *The vistas in Retrospect in Atti del Congresso Internazionale di Studi Danteschi* (20-27 aprile 1965). Firenze, Sansoni 1965, pp. 279. skk. (Lásd ismertetésemet Heliikon; 1966, pp. 365-367.
 19. Marco Lombardo, egy előkelő udvari ember (állítólag III. Endre, az utolsó Árpád-házi király nevelője) beszél: a költő nyilván jól ismerte.
 20. Vö. *Monumenta Germaniae Historica. Constitutiones I.* 112. sqq.
 21. Manfred Hardt: *Die Zahl in den Divina Commedia*. Frankfurt/M., Athenäum Verlag 1973. – Eredményeiből izelítőt adtam a 4. jegyzetben említett tanulmányomban. L. még V. Branca tanulmányát a *Paradicsom XVIII. énekéről* az 1. jegyzetben említett magyar Dante-kötetben.
 22. Fredi Chiapelli: *A Purgatorium szerkezete*, az 1. jegyzetben említett magyar Dante-emlékkönyvben. Bp. 1966. pp. 337-353. – Itt a második cantica *érzelmi crescendó*-járól olvasunk szép lapokat.
 23. Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Aesthetik* III. Band, Stuttgart 1954. p. 409. – Sämtliche Werke XIV. B. – Erich Auerbach: *Dante als Dichter der irdischen Welt*. Berlin u. Leipzig 1929. (Photomechanischer Nachdruck, Berlin 1969)
 24. Ti. Mária, Lúcia (Dante védőszentje) és természetesen Beatrice.
 25. Az apostol-fejedelem földi helytartójának romlottságáról beszélt. Dante próféta magatartásáról legszebben Bruno Nardi írt, *Dante e la cultura medievale*. Bari, Laterza, 1942, pp. 258-334.
San Pietro felhívását lásd a 259. lapon, Beatrice ugyanilyen parancsát pedig *Purgatorium XXXIII*, 46-57. (Nardi uo.) (Vö. még Giorgio Padoan: *La „mirabile visione” in Dante e Roma*, Firenze. Le Monnier, 1965. pp. 283-314.)
 26. Hogy ez a szabadító a világcászár lesz-e, vagy maga Krisztus, ebben máig sincs egyetértés az óriási szakirodalomban.
Lásd Aldo Vallone: *Studi su Dante medievale* c. kötetének *Il Veltro* c. cikkét, Firenze, Olschki, 1965. 127-142. Ismeretes, hogy a *Veltro* az a vadászagár (latinul *vertragus*), aki a *Pokol* I. énekének vergiliusi jóslata szerint (100-104. sor) a kapzsiság farkasát pokolra űzi. Azt viszont, hogy Leonardo Olschki szerint Dante magára gondolt volna, el kell utasítani. (vö. az 1957-es magyar *Komédia*-kiadás 10. lapjának jegyzetével.) Ez a középkor erkölcsi felfogása szerint istenkáromlás, egyben a világcászár ellen elkövetett blaszfémia lett volna. Dante csak próféta, küldött, hírnök lehetett (amiként Keresztelő János), maga a *Szabadító* nem. (Az 1962-es *Összes művek* megfelelő jegyzete már óvatosabban nyilatkozik, de a magyarázat nem világos.)
 27. Nardi már a 25. jegyzetben említett könyvében (Bari 1942), de később is számos alkalommal, Gilson pedig *Dante et la philosophie* c. monográfiájában (Paris 1939).
 28. Vö. B. Nardi: *La caduta di Lucifero. L'autenticità della „Questio de aqua et terra.”* Torino 1959. (Lectura Dantis Romana. Casa di Dante in Roma)
 29. Dante a magyar nyelv jellegéről is tudott, és a szlávokkal, németekkel, angolokkal együtt azok közé az *idiomák* (az ő szava!) közé sorolta, amelyek az „igen”-t *io*-val fejezik ki. Nyilván a német *ja*, az angol *yes* és a magyar *jó* csengett a fülében (*De vulgari eloquentia*, I. VIII. 4-5). Aligha merülhet fel kétség ateizmusban, hogy a „tudós Bolognában” hallott magyar beszédet.

30. *Dante, sein Leben und sein Werk*, Weimar, Böhlau, 1960³ p. 12. és 229. – Michele Barbi elutasító kritikája Stud. Dant. XVIII. (1934) p. 172.
31. Az idézetet E. R. Curtiusnak 12. jegyzetünkben említett könyvéből veszem át (p. 404), Ulisse szavai a *Pokol* XXVI. énekében (114-115. sor). Babits fordítása itt teljességgel cserben hagyja az olvasót. A nagy német romanista szinte a legtöbbet nyújtotta Dante és a középkori *latinitas* kapcsolatainak filológiai vizsgálatában. Lásd még *Gesammelte Aufsätze zur Romanischen Philologie*, Bern, Francke, 1960. pp. 305-349.

IMRE BÁN

LINÉAMENTS D'UNE INTERPRÉTATION MODERNE DE DANTE

Cette étude s'attache à mettre en lumière le principe le plus important de toute monographie sur Dante, à savoir qu'il faut parler d'un Dante *médiéval*. L'idée est par ailleurs, et tout particulièrement depuis 1965, unanimement admise par les spécialistes. L'auteur procède à un examen critique des traits que, du point de vue idéologique et artistique, on peut qualifier de médiévaux chez Dante (rapport de la foi et de la connaissance, représentation allégorico-symbolique, vision de l'Antiquité, portraits de Virgile et de Béatrice, universalisme politique), tout en mettant particulièrement en relief sa force artistique, magnifique support de ce sentiment de vocation prophétique qui imprégnait le grand poète.

GYÖNGYÖSI ÉS A MAGYAR KÖLTŐI HAGYOMÁNY

A régi magyar irodalom történetének aligha van még egy olyan költője, akinek értékelése oly sok változáson ment volna át, mint a Gyöngyösié. Nem hiányoznak utóéletéből az egészen szélsőséges vélekedések sem, s az egymással szembehelyezkedő vélemények mögött – nem nehéz meglátni – izlés- és eszmeáramlatok, különböző irodalmi korszakok és eszmények sorakoznak fel, eltérő irodalomtörténeti és esztétikai felfogások csapnak össze. Sajátos vizválasztónak is felfogható a gömöri alispán költészete, amely fölött a hazai poézis értékeit kutató figyelem sohasem siklott el, s amely soha nem tartozott az észre nem vett, elfeledett költői életművek közé. A 18. században ő a legünnepeltebb versíró, az utánzásra méltó példakép, akinél – Gvadányi József szavai szerint – „nagyobb poétát magyar anya még nem szült.” Magyar Ovidiusnak nevezték, egymás után megjelent köteteit kézzől kézre adták a nemesi udvarházak lakói, s poétai tekintélye mindenki másét elhomályosította. A 18-19. század fordulójának több költője (pl. Dugonics András) Gyöngyösi-epigonként indult, az ő formai csiszoltságán nevelkedett poétává, hatását a filológiai kutatás egész Arany Jánosig kimutathatóan nyomon tudja követni.

Pedig a Gyöngyösi-kultusznak már Kazinczy Ferenc hadat üzent, Zrínyit emelve piedesztálra a Murányi Venus költőjével szemben. Kölcsey ítélete még súlyosabb: „csengő rímű, vizenyős Gyöngyösi”-ről beszél, aki „a szűkkörű Parnassus usurpátora” s csupán „ovidiusi descriptioviszketeget és eláradozást tanult” a rómaiaktól, s nem adott „a nemzetnek semmit, ami poétai nevet érdemeljen.”¹ Az egyre élesedő vita a 19. századnak szinte valamennyi kritikusát és jelentősebb literátorát állásfoglalásra készítette, míg végül Arany János juttatta az eszmecserét nyugvópontra, amikor így írt nevezetes tanulmányában: „Gyöngyösi jó tulajdonit megette az idő, hanem gyarapodott is belőlük; ez volt sorsa. Mivelő szellem volt, tovább egy századnál, éppen a kor embere, szükséges láncszem a fejlődésben. Ne sajnáljuk tőle a népszerűséget.”²

Arany Gyöngyösi-tanulmánya egyben a tudományos igényű kutatás kiindulópontját is jelentette. Néhány évtized múlva Badics Ferenc máig fennálló érvénnyel vetette meg a Gyöngyösi-filológia alapjait, ezt követően pedig számos értékes dolgozat, portré és méltatás gyarapította írói arcképének vonásait.³ Nem célunk most a kutatás állomásainak még oly futólagos számbavétele sem, arra azonban fel kell figyelniünk, hogy a modern kutatás sem tisztázott még minden fontos kérdést költészetével kapcsolatban. Irodalomtörté-

neti kézikönyvünk Gyöngyösi-fejezete a korábbi kutatási eredmények meszszenenő figyelembevételével alakult ki, s önmagában koherens képet, logikus pályaértelmezést adott a kuruc és labanc mecénások között ingadozó, sajátos műfajt alkotó és művészi szempontból változó értékű alkotásokat létrehozó költőről. De épp ezekben a sajátosan „gyöngyösies” problémákban – politikai elvek, művészi érték és műfaj tekintetében – a kézikönyvvel polemizáló nézeteket fejtett ki Agárdi Péter könyve, amely a modern kutatásnak mind- eddig utolsó szava a költőről.⁴ Mindez arra figyelmeztet, hogy a Gyöngyösi- kérdésben a kutatás nem jutott nyugvópontra, s nem csupán egyes művek hi- telességére vonatkozó filológiai adatok hiánya nehezíti az összkép kialakítá- sát, hanem egyes elvi kérdések is tisztázásra, további kutatásra szorulnak. Az utóbbi években lendületesen haladó régi magyar irodalmi kutatások nem hoztak ugyan felszínre a gömöri poétára vonatkozó új adatokat, de a korszak- ot és annak jobbára közösségi jellegű költészetét a Régi Magyar Költők Tára 17. századi sorozatának jóvoltából minden korábbinál alaposabban megis- merhettük, s ez a tény a Gyöngyösi-poézis megítélésében sem hagyható fi- gyelmen kívül. A szakirodalom ugyanis mindeddig nem vizsgálta meg tüzetes- sen, hogy a Murányi Venus írója milyen magyar költői hagyományra támasz- kodhatott, milyen műfajokat, költői magatartás-típusokat, témákat ismerhe- tett meg ifjú éveiben, s ezek milyen hatást tettek költészetére. A továbbiak- ban ezért ilyen irányú vizsgálódásaink néhány következtetésével kívánunk hozzászólni a Gyöngyösiről folyó eszmecseréhez, remélve, hogy a korabeli közköltéssel való szembesítés elősegíti az összkép végső kialakítását.

A Gyöngyösit megelőző évszázad magyar költői termését tanulmányoz- va – különösen pedig az őt közvetlenül megelőző évtizedekre irányítva a fi- gyelmet – feltűnő, hogy munkássága mily sok ponton gyökerezik e korszak közköltészetében, mennyire ebből az irodalmi közegből emelkedik ki és válik egyéni veretű poézissé.

Gyöngyösi nem járt külföldön, nem ismerte Balassi és Zrínyi módjára az európai nemzeti nyelvű irodalmakat, sőt arra nézve sincs semmiféle ada- tunk, hogy a Szigeti veszedelmet olvasta volna. Ezzel szemben úgy tűnik, hogy sokkal erősebben építkezett a magyar közköltészetből, sokkal több szállal kötődött hozzá, mint nagy elődei, Balassi és Zrínyi. Régi költészetünk e két reprezentánsa gondolati anyag és érzelemvilág tekintetében természetes- sen ugyancsak a hazai tradíciókból táplálkozott (pl. vitézi eszmények), de művészi formát ők többnyire a nyugat-európai nemzeti irodalmaktól tanul- tak s a hazai talajból sarjadt mondanivalót európai eszmékkel és esztétikai eredményekkel ötvözve hozták létre remekműveiket. Nem ez a helyzet Gyöngyösivel, aki a művészi fogások tekintetében is a hazai poézis tanítvá- nyának bizonyul.

Jól illusztrálja mindezt többek között a gömöri poéta sokat vitatott műfajának szemügyre vétele: epithalamium, verses regény, verses krónika, elbeszélő költemény és még hosszan sorolhatnánk azokat az elnevezéseket, amelyekkel műveit az egyes kutatók illették. Horváth János megfigyelése szerint: „Műfaji mintája kimutatva még nincs – de mintegy a XVI. századbeli törtéias ének s a szerelmi tárgyú széphistória egyesülésének fogható fel.”⁵ Ezt a gondolatot továbbfejlesztve kézikönyvünkben barokk műfajkeveredésről olvasunk, máskor a klasszikus műfajok valamelyikéből próbálták levezetni a Gyöngyösiét, Agárdi Péter könyve pedig „elsekélyesedett eposz”-ról beszél a történeti tárgyú elbeszélő versekkel kapcsolatban. A műfaji meghatározásnak ez a bizonytalansága nem véletlen, valamennyi elnevezésnek és felfogásnak van jogossága bizonyos szempontból, azt pedig mindenképpen jelzi e tarkaság, hogy a költő valami egyedít, sajátosat, megnyugtatóan sehová be nem oszthatót hozott létre fő munkáinak műfaja tekintetében.

A műfaji előzmények vizsgálatában elsőként a *históriás énekkel* való kapcsolat szembeötlő. Már csak azért is, mert Tinódi nevére maga a szerző utal egyik előszavában, ahol így ír: „Ezek mellett, mivel hogy (a mint föllyebbis emlitem) a Poesistis követtem ezen verses historiácskámnak dispositiójában, azért szaporítottam azt holmi régi fabulás dolgoknak, hasonlatosságoknak és más féle leleményes toldalékoknak közben vetésével, a kik nélkülis a historia és abban lévő dolgok valósága végben mehetett volna ugyan, mind azon által azoknak nagyobb ékességére és kedvesebb voltára nézve inkább tettezt azt az említett dolgokkal meg színlenem, mint azok nélkül, Tinódy Sebestyén módgyára csupán csak a dolog valóságát fejeznem ki a versek edgyögyüségével.”⁶

Figyelemre méltó tény, hogy Gyöngyösi Tinódihoz méri magát, a 16. századi lantosnak „csupán csak a dolog valóságát” kifejező históriáját kívánja meghaladni, azt kívánja ékeesebbé, kedvesebbé tenni, színesíteni. Zrínyire vagy a korabeli európai költészetre soha semmilyen megjegyzést nem tesz, példaként legfeljebb „az régi versek csinálók” írásait és Ovidiust említi, valamint közvetve Vergiliusra utal. Ő maga mindenütt krónikának vagy históriának nevezi művét, s le kell azt is szögeznünk, hogy az eposzról mint műfajról még a sárospataki iskola poétikai osztályában sem tanult semmit. Itt ugyanis Piscator poétikáját oktatták, ennek pedig igen részletes műfajtipológiai áttekintésében az eposz még csak meg sincs említve.⁷ Más protestáns poétikákból is többnyire hiányzott az *epopeia*, amely annál nagyobb teret kapott az ilyen jellegű jezsuita munkákban (Pontanus, Juvancius stb.). Vergiliust természetesen jól kellett ismernie, az Aeneis költőjével, az utolérhetően példaképpel azonban nyilván eszébe sem jutott versenyre kelni, s csak egészen távoli példaként lebeghetett előtte Didó és Aeneas szerelmi története. Ami sokkal közvetlenebbül hatott rá, az a magyar históriás ének hagyo-

mánya volt, különösen Kemény János törökök elleni harcának egyes mozzatai idézik fel a Tinódi-féle csatajelenetek részleteit.

De nemcsak a 16. századi lantosoknak, hanem a hozzá korban is jóval közelebb álló ún. *síralmas históriáknak, vitézi síralmaknak* a szálait is kifejt-hetjük Gyöngyösi költészetének sokfonatú szövetéből. Az adatok és események felsorolására szorítkozó krónikás énekekbe a 17. század során egyre több szubjektív elem áramlott be, a tények szikár regisztrálásán egyre inkább átszűrődtek a síralom és kesergés lírai hangjai. Érződik ez már a Csepreg 1621. évi romlásáról szóló énekben is, amelyben az ismeretlen evangélikus deákszerző a jeremiádok hangján hallatta panaszát. Még inkább így van ez az 1657-60 közötti erdélyi tragédiákat feldolgozó énekekben, ahol az epikus elemet szinte teljesen felváltotta a pusztulás tényeinek felsorolása és a síralom. Köröspataki Bedő János Erdélynek „szörnyű romlásáról” szóló 69 strófájában mintegy 40 elpusztított város nevét felsorolva jajong a tragédián, Oroszhegyi Mihály a fogságba esett urak névsorát és anyagi javait lajstromozza kesergő históriájában,⁸ a hányatott életű Paskó Kristóf pedig terjedelmes – 562 strófás – verses krónikájának V-VII. fejezetében Várad ostromát és elestét siratja és ábrázolja nagy részletességgel. Nem nehéz felismerni ennek a költészetnek a Gyöngyösi-re tett hatását a *Kemény János emlékeztetés*-ben, ahol ilyen sorokat olvasunk:⁹

Az híres Váradnak már szép erőssége,
Édes Nemzetünknek régi öröksége.
Török kéznél vala, s vidéke megége,
Sok szép szabadságnak lén rabságos vége.

Fejérlett a mező már sok tetemekkel,
Mint a gazdag tarló rakott keresztekkel,
Hizván sok vad, s madár elesett testekkel,
Kövérvült a föld is kifolyott vérekkel.

Másutt is megtaláljuk a városok pusztulásának képét:

Nagy-Bányához fakad a Tatár Hadával,
Onnét bellyeb hatván gyars lovaglásával,
Szakmár vidékére jut pusztításával,
Sok faluk s városok elrabolásával.

Füstölög mindenütt Vulcánus óltára,
Sok elesett test kél Márs áldozattyára,
Az egész vidéknek van keserves kára,
Pusztul sok helyeknek, s rablatik határa.

Miként a gőzölgő tüzes Aetna szája,
Lángot okád Munkács és Huszt vára tája,
Ég sok Nemes rendnek, sok Pórnak hazája,
Praedálván a Tatár üszöge s szablyája.

Ebben a korban ez önálló műfaj, amelynek definícióját a protestáns diákok jól ismerték Piscator poétikájából. Eszerint ugyanis a „threnus gyászos költemény városok vagy országok feldúlásakor”, s így határozottan elkülönül a személyeket gyászoló epicediumtól.¹⁰ Ennek a széles körben elterjedt threnus-költészetnek az elemei átszövik Gyöngyösi elbeszélését, s abban lírai betéteket, vagy legalábbis lírába hajló leírásokat eredményeznek. Ilyen az alábbi részlet is:¹¹

Ég Falu, ég Város, ég Templom, Kastély s Vár,
Ég minden Takarmány, semmivé is lett már,
Ég az, valaholott a Tatár tüze jár,
Egyenlő sorsban van, éri egyenlő kár.

Van az egész Haza szörnyű rémülésben,
Sem öreg, sem kisdéd nincsen kiméllésben,
Aszszony, férfi forog egyenlő veszélyben,
Kit pórázra fűznek, kit kevernek vérben.

A föld, melyet bölcsen festett feketével
A tudós természet, szép mesterségével,
Most édes Nemzetünk nagy veszedelmével,
Pirosban öltözött kiontott vérével.

Közismert, hogy a líriko-epikus siralmas krónikák egyik változatát a históriás halotti búcsúztatók alkották, így helyenként ezeknek hatásával is számolhatunk. A vitézül harcoló, nagyszámú törököt legyőző a végül távolról támadó fegyverek (nyilak és dzsidák) sokasága által halálra sebzett hős sztereotip alakja mindenesetre Gyöngyösi Kemény Jánosában kap barokkos műköltői megfogalmazást, korábban a krónikás vitézi siratók sorakoztattak fel ilyen hősöket. Ez utóbbiak tipikus képviselője Kádár István, az ő dicső halálát versbe foglaló ének egyébként szoros rokonságot mutat a Kerekes Izsák népballadával.¹² A többszörös túlérő ellenében is vitézül küzdő, de végül mégis elbukó hősnek a közösségi és népi költészetben oly népszerű alakjáról Gyöngyösi jó érzékkel kölcsönzött vonásokat, s Kemény Jánosra önkéntelenül is rálopta magatartásának egyes jegyeit. Ezt példázza Kemény halálának leírása:¹³

Mínthogy fegyverétől már sokan sértettek,
A búslútt Törökök reá felesettek,
Más féle fegyverrel kit el nem ejthettek,
Körüle forgódni csidákkal kezdettek.

Hibál a ketteje, harmadik talállya,
A vállában akad, több is hajigállya,
Kettő az ágyékát, egy a melljét szállya,
Elkezd hanyatlani, már tovább nem állya.

Drága Skárláttával ki-folyott vérének,
Béborított földén harczoló helyének,
Nem bírhatván tovább sok sebét testének,
Lőn végre eleste, s vége életének.

Kemény tehát sok ellenséget legyőzött, közelharcban verhetetlen maradt, a „csidák” közül is csak a harmadik találta el, végül sok sebből vérezve lelte halálát. Kádár Istvánnak ugyancsak „forgódik két karja” a kézitusában, kétszer át is vágja magát a tatárokon, míg végül „nyilak terhétől” esik el. E hasonlóságokkal természetesen nem akarjuk azt mondani, hogy Gyöngyösi olvasta volna a Berettyó-vidéki csatározás hősről szóló éneket, azt azonban igen, hogy az ilyenféle vitézi siratók emlékképei feltehetően szeme előtt lebeghettek Erdély bukásának megverselésekor.

A műfaji előzményeket tovább keresve szembeötlő költeményeinek a széphistóriákkal való rokonsága; nem véletlen, hogy az eddigi szakirodalom is ezt hangsúlyozta legerősebben. Maga a költő sorolja fel a híres szerelmesek között Jázon és Medea, Árgirus és Tündér Ilona, Tysbe és Piramus, Gismunda és Guiscardus, valamint Eurialus és Lucretia neveit,¹⁴ róluk valamennyi-ükről magyar nyelvű széphistóriát olvashatott, s ennek helyenként konkrét nyomai is felfedezhetők műveiben. Eurialus és Lucretia, valamint Gyöngyösi egyik Ovidius-fordításában Páris és Helena levelezése például erős szerkezeti rokonságot mutat, a két levelezés egyezéseit és eltéréseit Agárdi Péter részletesen elemezte.¹⁵ A szerelmi jelenetek felépítésében is sok hasonlóság mutat-
ható ki, anrakk ellenére, hogy Gyöngyösi az individuális lelki folyamatok ábrázolását többnyire terjedelmes moralizálásba, tudóskodó, intellektuális magyarázkodásba fullasztja. A széphistóriákkal kimutatható kétségtelen rokonság sokat elemzett tényének hangsúlyozása helyett azonban a továbbiakban arra szeretnénk utalni, hogy Gyöngyösi nem csupán ebből a műfajból, hanem a magyar nyelvű líra egészéből merített szerelmi jeleneteinek megírásakor.

A Rózsakoszorú elemzésekor Agárdi Péter tette szóvá, hogy „a népbal-ladák, a virágénekek s Balassi hangja szólal meg a templomban elveszett Jé-zust kereső anya ajkán.”¹⁶ Ugy véljük, ez a megállapítás nemcsak erre az

egy helyre, hanem Gyöngyösi költészetének más részleteire is érvényes, különösen szerelmi frazeológiájára. Sokszor volt már szó arról a folyamatról, amelynek során a műköltők (Balassi és Gyöngyösi) képei, néha egész strófái beépülnek a közösségi és a népköltészetbe, e folyamat ellenkezőjéről viszont sokkal kevesebb adatunk van. Pedig több jel mutat arra, hogy Gyöngyösi sokat merített a közköltészet képkincséből, kifejezési készletéből. Szép óra-hasonlatát például már egy fél évszázaddal korábban megtaláljuk a Fanchali Jób-kódexben:¹⁷

Ily hivséggel vöttem tőle ezeket,
Mint óra forgása mely sőrön peczent,
Ily szöntelen jajgat érte szerelmem,
Halált is kisz vagyok érte szenvednem.

A Murányi Venusban (II. 215. vsz.) ugyanezt kissé cikornyásabb fogalmazásban olvassuk:

Feltekert lánczának mint hogy nyugta nincsen
Apró kerekein valahányat perczen,
Emlékezetedre elmém annyit serken
Elcélzott dolgunkhoz az Isten segítsen.

A képet Gyöngyösi tehát a korábbi magyar költészetből merítette, de az őt követő évtizedek közköltészetében is gyakran felbukkan (RMKT XVII/3. 691-692.)

A folytonosságnak másik figyelmet érdemlő példajaként a szerelmesek búcsúzásának örök témáját említhetjük, mert a magyar nyelvű szerelmi költészet ránkmaradt legkorábbi emlékeitől Gyöngyösiig (s onnan minden bizonytalansággal tovább is) íveltethető e téma hagyományozódásának útja, képkincsének vándorlása. Ezt a témát szövegezte meg a Soproni virágének:

Virág, tudjad, tőled el kell mennem,
És te irted kell gyászba öltözmem.

Három elem szoros kapcsolatát kell itt érzékelnünk: a szerető (virág), a búcsú, és a gyász (halál) motívumáét. A második sort kitöltő kifejezés Balassi egyik udvarló költeményében is felbukkan, ami arra mutat, hogy első nagy lírikusunk, „már készen kapja, átveszi az őt megelőző virágének költők és költészet sablonjait és terminológiáját.”¹⁸

A Balassi utáni szerelmi közköltészetben újra meg újra visszatér a Soproni virágének motívum-hármasa, amely e versek egyrészének strukturáló elemévé válik. A Fanchali Jób-kódex egyik 1593-ban szerzett énekében olvassuk:¹⁹

Már eljött én utam, el kell már indulnom,
Ó, én vig szerelmem, tőled el kell válnom,
Máshova bujdosnom,
Gyötrelmet szívemben érted sokat látnom.

Juta vigasságom ottan siralmomra,
Mihelt együtt litünk esik elválásra,
Tőled távozásra,
Ki miatt életem már adom halálra.

A „vig szerelemtől” való *elválás*, s ennek következtében a *halál* említése egyfelől a Soproni virágéneket, másfelől Gyöngyösi szerelmes hőseinek búcsujeleneteit idézi fel.²⁰ Kemény János és Lónyay Anna első búcsúja:

Elenyészik napja a vig párosságnak,
Támad éczakája bús magányosságnak,
Éri gyássza Annát ujab árvaságnak,
Mert Kemény válét mond hamar ez világnak.

Második búcsújuk:

Ez vala ugyanis végső elválások,
Nem is leve többször együvé jutások,
Nem csuda, ha volt is nehéz szüfájások,
Követvén az után azt keserves gyászok.

Thököly Imre és Zrinyi Ilona búcsúja:

Keserve s elválta eggyé lett két szünek,
Mellyet az szeretet igaznak tett s hünek;
Az nádméz is tetczik akkor keserőnek,
S akar melly orvosság halálhozó fünek.

Mind ezek alapján valószínűnek látjuk, hogy a Fanchali Jób-kódex által is képviselt magyar szerelmi közköltészet légkörét, képi világát, terminológiáját Gyöngyösi alaposan ismerte, poézisének ez jelentette gyökérzetét és táptalaját. Természetesen a gömöri alispán köznemesi barokk ízléssel formálta át anyagát, cikornyás képei mögött azonban gyakran elővillannak az előzmények egyszerűbb formái. A sokszor emlegetett szin pompás nőalakok például szinte szemünk láttára emelkednek be a kéziratos szerelmi költészetből Gyöngyösi műveibe. Az 1655-60 között keletkezett Teleki-énekeskönyv egyik verse így festi a női szépséget:²¹

Szelid, engedelmes, galamb természetű,
Szerelemre hajlott, kegyes szemöldökű,
Sok szívet hozzá von, mert mosolygó szemű,
Elhittem bizonynal, hogy kegyelmes szívű.

Zrinyi Ilonáról ezt írja Gyöngyösi:²²

Egész teste Hattyu, Galamb engedelme,
Gerlicét követő társához szerelme,
Az hol kell, mint Daru olly szemes fegyelme,
Csendes erkölcsiben nincs negédes elme.

A petrarkizmus, a trubadur-líra és a népköltészet egyaránt hozzájárult a sablonos, sztereotip képek évszázadokkal korábbi kialakulásához, szempon-tunkból most azonban csak az a lényeges, hogy Gyöngyösi ezeket az elemeket is felhasználta, beépítette szerelmi tárgyú epikájába, s ezek révén ismét csak a kor hazai közizlésében mélyen benne élő motívumkincset szólaltatott meg. Ez a köznemesi-deák énekszerzés a szerelmi témák megszólaltatásában jóval gazdagabb lehetett a jelenleg ismert anyagnál. az ilyen tárgyú szövegek nagyméretű pusztulásával ugyanis számolnunk kell. A prédikátorok közismert virágének-ellenes kifakadásai többnyire „fajtalannak” nevezik a műfajt, ugyanúgy tehát, ahogyan Balassi szerelmi költészetét jelölték a Zrinyi Miklós könyvtárában meglévő példányon: „Balassi Bálint fajtalan énekei.” Ez arra mutat, hogy fajtalannak nevezték és üldözték a trágárságtól mentes szerelmi költészetet is, amely feltehetően sokkal elterjedtebb volt, mint az ma szövegszerűen bizonyítható. Jellemző, hogy egy kis erdélyi falu iskolájának rendtartása a 16. század végén ezeket írta elő: „Megtiltott könyveket úgy mint az szép Venusrul és szerelmes fiárul Cupidóru virág énekeket senki be ne hozza azt tanulni.”²³ Nem valószínű, hogy a kézdiszentléleki tanulókat Balassi-versek olvasásától óvták, sokkal inkább a virágénekek nagy elterjedtségéről lehet itt szó, mégpedig mitológiai műveltségű deákszerzők műveiről, Venus és Cupido említése legalábbis erre utal. A virágénekek – s általuk a régi magyar szerelmi líra – helyzetéről ma is folyik a vita, az viszont kétségtelen, hogy a külföldet nem járt, s az európai irodalmakat nem ismerő Gyöngyösi a magyar szerelmi közköltészetre sok ponton támaszkodott; többek között Kariklea-fordítása is azt jelzi, hogy megkezdett utakat folytatott, hagyományokat igyekezett továbbvinni.

Éppen mivel Gyöngyösi jól ismerte a magyar kollektív poézis műfajait, aligha hihető, hogy három fő művével szokásos értelemben vett epithalamiumok írására vállalkozott volna. Igaz, valamennyi egy-egy főúri házasság történetét is elbeszéli, de ugyanakkor ennél sokkal többet is ad. Pedig Piscator

poétikájából azt tanulta, hogy az „epithalamium oly költemény, amellyel a menyegzőt ünneplik. Mondják gamelionnak, hymenaeusnak és talassionak is, latinul carmen nuptiale”²⁴. A 17. században nagy számban keletkeztek ilyen lakodalmi énekek, közülük többet a szerző maga is *cantio nuptialis* vagy *cantio matrimonialis* elnevezéssel jelöl a címben. Ezek rövid, többnyire 8-10 strófás alkalmi versek, amelyeket a lakodalomban szavaltak vagy énekeltek el az ifjú pár tiszteletére. Kétségtelen, hogy Gyöngyösinek is akad néhány versszaka, amely ezeknek a lakmározásra és táncra buzdító lakodalmi epithalamiumoknak a mintájára ünnepli a főúri nászt, művei mégis sokkal összetettebbek ezeknél, noha egy-két szint ezek is adhattak hozzájuk.

Arany János Gyöngyösi-tanulmánya óta úgy tartjuk számon a bilincset készítő tatár kovácsok munkájának érzékletes, részletező leírását, mint a mű esztétikai értékeinek egyikét. Az ilyen leírásokból kétségkívül gyarapodott későbbi epikánk, maga Arany is tanult belőlük. Arról viszont mindeddig kevés szó esett, hogy e barokk realizmus nem előzmények nélküli, s hogy Gyöngyösi ismét csak az uralkodó közízlés egy elemét ragadta meg jó érzékkel, amikor mesterségek és munkafolyamatok költői leírására vállalkozott. A *mesterségdicsérő énekek* különösen a protestáns versszerzők körében voltak igen népszerűek, az emberi munka eredményeinek magasztalása jól beleilleszkedett a református és unitárius etikai felfogásba. Piscator szerint az *encomiasticum* „személyek vagy dolgok dicséretére írott vers”²⁵ s ennek megfelelően alakultak ki tárgykörei és típusai. Oroszhegyi Mihály például a fenyőfa hasznosságáról, Szentmártoni Bodó János pedig a sóról és vasról, valamint az ácsmesterségről és a vadásatról írt dicséretet. Ha nem is ezeket, de ilyen tárgyú verseket szép számmal ismerhetett Gyöngyösi; valószínű, hogy Kemény János vadászatának aprólékos leírására, a vadhajtó kopók mozgalmas bemutatására, a vadászat-dicsérő versektől is nyerhetett ösztönzést.²⁶

Gyöngyösi költészetében még igen sok olyan elem található, amely az öt megelőző évszázad hazai közösségi költészetének építőköveiből való. Az echós-versre például Balassinál találhatott mintát (rímeik egy része meg is egyezik), a barokkban gyakran előbukkanó naturalisztikus – bűnököt és testi halált ábrázoló – képkinsre Nyéki Vörös Mátyás halál- és pokol-víziójának egyes részletei ösztönözhatték, a magyarság „romlásának” és „elfajzásának” gondolatát pedig Rimay óta egyre határozottabban fogalmazta meg a hazai politikai költészet. Egy motivumnak – a „felfordult világ” képzetének – előtörténetét és Gyöngyösinél betöltött szerepét Agárdi Péter elemezte, s mint ő is utalt rá, az ilyen motívumok feltérképezése további filológiai kutatást érdemelne.²⁷ Annyi azonban a fent előadottak alapján már most bizonyosnak látszik, hogy Gyöngyösi rendkívül széles körben aknáztta ki és alkalmazta a hazai poézis tradícióit, s mind formai, mind eszmei téren elsősorban hozzá-

juk kapcsolódott. A magyar hagyomány mellett a korabeli irodalmi kultúra szerves tartozékának számító antikvitás-kultusz alkotja költészetének másik pillérét, a korabeli Európa nemzeti vagy latin nyelvű irodalmait azonban – Balassival, Rimayval és Zrinyivel ellentétben – egyáltalán nem ismerte, ilyen irányú érdeklődésének semmi nyoma. Ebből a tényből fakad az a néhány következtetés, amit az elmondottak alapján, összefoglalásképpen levonhatunk.

Mivel Gyöngyösi a modern európai eposzokat (köztük a Szigeti veszedelmet) nem ismerte, s nem is szándékozott eposzt írni, aligha helyes vele kapcsolatban „elsekélyesedett eposzról” beszélni. Fenti példáink azt mutatják, hogy a „magyar Ovidius” ezernyi szállal kapcsolódott a hazai költői hagyományhoz, teljes mértékben annak sodrában állt, annak műfajait színtetizálta műveiben. Igaz, hogy néhány eposzi kellék is előfordul bennük, ezek azonban inkább távoli Vergilius vagy Ovidius-reminiscenciák, mintsem eposzi vállalkozás jelei. Ugy hisszük, közelebb járunk az igazsághoz, ha azt mondjuk: Gyöngyösi a históriát úgy igyekezett „megszínelni”, a barokk ízléshez közelebb vinni, hogy a korabeli közköltészet legkülönbözőbb színárnyalataiból keverte ki azt az egyértelműen meg nem határozható szintet, amit minta nélkül álló műfajai jelentenek.

Sikerének épp az lehet a titka, hogy a köznemesi-deák költészetben rejlő értékeket tudta megragadni, átértelmezni, korszerű funkciókba emelni s csengő-bongó rímek és pompás képek révén tálni. Az európai nemzeti nyelvű irodalmak művészeti értékeinél persze jóval szerényebb volt a hazai tradíció, de épp erre volt fogékonyabb a nemesi olvasók ízlése, amelytől távol állott a művészi vívmányokat Itáliából kölcsönző Zrinyi stílusa. Hiába ragadta meg a Szigeti veszedelem sokkal mélyebben a magyarság létkérdéseit és sorsproblémáit, az eposz súlyos veretű művészi struktúrája ekkor még nem vált élvezhető esztétikai értéké a könnyebb műfajokhoz szokott hazai fülek számára. Jellemző, hogy Zrinyi prózájának gondolati vetése termékenyebb talajra hullott, noha ez is ugyanazt az eszmevilágot közvetítette, amelyet az eposz. Gyöngyösi ezzel szemben mindkét lábával hazai talajon állt, s mind felszínebb gondolatanyaga, mind pedig formai virtuozitása gyors sikert eredményeztek.

A formailag is olcsóbb megoldások kétségkívül kedveztek a társadalmi-politikai életben is kényelmesebb életvitelt, anyagi és erkölcsi konszolidációt kívánó köznemesi-rendi szemléletnek, amelynek Gyöngyösi írói reprezentánsa volt. Életútja és munkássága a megyei birtokos nemesség aspirációit és életszemléletének fejlődési tendenciáit villantja fel, de magában hordozza ennek az osztálynak belső ellentmondásait is. Azt ugyanis, hogy egyfelől gazdaságilag megerősödik, öntudata jelentősen megnövekedik és politikai vágyai is mind messzebb szárnyalnak, másfelől azonban ez az osztály önmagában még nem elég erős politikai tényező a Habsburg-centralizáció és az

abszolutisztikus törekvések ellenében.²⁸ Ezért erre az osztályra mégiscsak a főúri árnyékba húzódás lesz jellemző, amit az 1670-es tiszavidéki felkelés egyes nyilatkozatai²⁹ és magának Gyöngyösinek a szavai is bizonyítanak.

Mindazáltal ha még lenne jó Vezére,
Meg tudna javulni ezeknek is vére

— írja az elfajzott „rút korcsokat”, a hadi regula nélkül kószáló magyar hadakat bírálva.³⁰ Zrinyi Miklós halála után már nem akadt olyan vezér, aki mögé felzárkózva az egyre izmosodó magyar köznemesség törekvései kibontakozhattak volna, így az 1670-es főúri összeesküvés és tiszavidéki felkelés után elbizonytalanodó politikai helyzetben Gyöngyösi közismert pálfordulásai is magyarázatot nyernek. Ahogyan osztálya politikai vezetőt, úgy ő maga is patrónust keresett,³¹ s a korabeli magyar viszonyok instabilitásának tudható be, hogy ezek a kísérletek kevés sikerrel jártak.

Annál több elismerést kapott viszont költészete, amely a korábbi magyar kollektív poézisből emelkedett ki, annak értékeit és formai vívmányait adaptálta, így vált másfél évszázadra mércévé, mintaképpé. Nyelvi csiszoltsága a felvilágosodás korában is elevenen hatott, joggal írhatta Kosztolányi, hogy Csokonai is a Gyöngyösi „versein libben fel, mint valami könnyű repülőgépen”.³² Kétségkívül könnyű súlyú volt ez a „repülőgép”, a rá mért feladatot azonban megoldotta, küldetését a magyar költészet hasznára teljesítette.

J E G Y Z E T E K

1. Kölcsey Ferenc válogatott művei I. Bp. 1951. 223-225.
2. Arany János Összes Művei. X. Bp. 1964.
3. Badics Ferenc: Gyöngyösi István ismert és ismeretlen költeményei. Bp. 1912. A további szakirodalom felsorolása: A magyar irodalomtörténet bibliográfiája I. Bp. 1972. 419-423. A Gyöngyösi-szövegeket mindenütt Badics kiadásából idézzük: Gy. I. Összes Költeményei I-IV. Bp. 1914-1937. (A továbbiakban rövidítve: GyÖK)
4. Agárdi Péter: Rendiség és esztétikum (Gyöngyösi István költői világképe). Bp. 1972.
5. Horváth János: A magyar irodalom fejlődéstörténete. Bp. 1965. 124.
6. GyÖK II. 204.
7. Bán Imre: Irodalomelméleti kézikönyvek Magyarországon a XVI-XVII. században. Bp. 1971. 3035.
8. RMKT XVII/9. 100. 120.

9. GyÖK II. 128. 156-157.
10. Piscator Philippus Ludovicus: Artis poeticae praecepta. Gyulafehérvár 1642. 146. és Bán: i.m. 32.
11. GyÖK II. 111.
12. RMKT XVII/9. 711.
13. GyÖK II. 1999.
14. GyÖK I. 68.
15. Agárdi: i.m. 15-25.
16. Uo. 145.
17. RMKT XVII/3. 23.
18. Gerézi Rabán: A magyar világi líra kezdetei. Bp. 1962. 298.
19. RMKT XVII/3. 16.
20. GyÖK II. 127, 183, 270.
21. RMKT XVII/3. 120.
22. GyÖK II. 237.
23. Tarnóczy Sebestyén kézdiszentléleki iskolájának XVI. század végi rendtartása. Barabás Samu: Székely Oklevéltár. Bp. 1934. 350. Idézi Stoll Béla: RMKT XVII/3. 564.
24. Piscator: i.m. 145. és Bán: i.m. 32.
25. Uo.
26. GyÖK II. 25-27. - Szentmártoni versei az RMKT XVII/4, Oroszhegyi művei az RMKT XVII/9. kötetében találhatók.
27. Agárdi: i.m. 85.
28. Benczédi László: Az 1970. évi tiszavidéki felkelés. Századok 1975. 537.
29. Farkas Fábán megyei nemes például arról panaszkodott Gyöngyösinek 1668-ban, hogy „nincs férfi, akire ügyüket rábízhatnák.” Vö. Benczédi: uo.
30. GyÖK II. 168.
31. V. Windisch Éva: Gyöngyösi és a „Porából megélemedett Phoenix”. ItK 1960. 556.
32. Kosztolányi Dezső: Gyöngyösi István. In: Lenni vagy nem lenni. Bp. é.n. 63.

GYÖNGYÖSI ET LA TRADITION POÉTIQUE HONGROISE

Istvan Gyöngyösi fut dans la Hongrie de la seconde moitié du 17^e siècle l'un des poètes les plus renommés et le plus lus. Ce succès dura jusqu'à l'époque classique dont les critiques ont été les premiers à dénoncer l'emphase et l'indigence de cette poésie. L'auteur se propose d'expliquer les raisons de cette popularité en cherchant avant tout à comparer la poésie de Gyöngyösi à celle de ses prédécesseurs durant la première moitié du siècle. Il ressort de cette étude que notre poète s'attachait d'une manière fort étroite aux traditions de la poésie manuscrite, celle-là même qui avait façonné le goût du public nobiliaire. Ces poèmes épiques à sujet historique ne sont pas en fait des épopées, même si l'on y retrouve certaines particularités du genre. Par contre, la poésie épique de Gyöngyösi a subi l'influence de nombreux genres pratiqués dans notre poésie manuscrite, genres dont on peut relever les motifs dans les textes du poète. La popularité du poète ne s'explique pas seulement par son respect des traditions, mais aussi par le fait qu'il en a opéré la synthèse à un niveau artistique élevé.

VERSEGHY „RIKÓTI MÁTYÁS”-A ÉS POPE „DUNCIAD”-JE

Verseghy Ferenc *Rikóti Mátyás* (1804) című művének fontos szerepe van a magyar komikus epika és esztétikai gondolkodás történetében,¹ noha művészi kidolgozása meglehetősen egyenetlen és kompozíciója eléggé laza. A szerző (jelentős) írói tehetségéhez és a magyar irodalom akkori fejlettségéhez képest túlságosan bonyolult feladatra vállalkozott. Intellektuális igényessége azonban egészen új nálunk ebben a műfajban. E tekintetben messze felülmúlja Gvadányi József humoros elbeszélő költeményeit, de meghaladja Csokonai Vitéz Mihály és Fazekas Mihály komikai eposzait is.

A mű maga egy falusi kántor, Rikóti Mátyás története. Bár teljesen műveletlen és tehetségtelen, féktelen művészi ambíciók fűtik: tömegével írja csapnivaló költeményeit, fest és zenét szerez. Családjá, amelyet elhanyagol, nyomorban él. A falu művelt, felvilágosult plébánosa emel szót Rikóti közízlést rontó tevékenysége ellen. A falu kegyurával, az ezredessel és annak barátjával, egy nyugalmazott kapitánnyal együtt, aki modern elveket valló kiváló költő, álarcos-jelmezes ünnepséget rendeznek a naív kántornak. Itt a kapitány Apolló papjának öltözve, nagy ceremóniával költővé koszorúzza, azzal a céllal, hogy – miután végül is leleplezik majd: az avatás tréfa volt csupán – kiábrándítsák indokolatlan becsvágyából.

Rikóti Mátyás alakja sokkal több, mint egyszerűen a falusi fűzfapoéta típusa. Annak a provinciális barokknak a megszemélyesítője, amely üres fellengzősségével, túldíszítettségével és antik klisékben való tobzódásával meghatározta a megelőző korszak (1711-1772) átlagköltészetét. Népszerűségét ez a 19. század elejéig megtartotta, és gátolta a modernebb irodalmi ízlés szélesebb körben való terjedését. Verseghy e művében korszaka egyik centrális művészi problémájához nyúlt. Bizonyítja ezt, hogy – tőle függetlenül – két kiemelkedő kortársa is megrajzolta e költő-típus taszító karikatúráját (Kazinczy Ferenc *Vitkovics*hoz című episztolájában és Csokonai Vitéz Mihály a *Tempefőiben*). A típus esztétikailag legátgondoltabb, legsokoldalúbb ábrázolásának érdeme a Verseghyé.

Ez az ábrázolás, amelynek formai keretét a hagyományos komikus eposz szolgál (szatirikus-parodisztikus részleteiben többnyire álheroikus hangnemben, a tréfásan eltorzított eposzi sablonok felhasználásával), élesen szatirikus. Rikóti Mátyás bemutatott fércművei a parlagi barokk paródiái. A kántor hangoztatott művészi elveiben az elavult provinciális barokk ars poetica fordul visszájára.

Verseghy azonban nem elégszik meg a barokk ízlés ironikus lejáratásával, a „negatív”, „tíltó” ars poeticával. Művébe beépít egy teljes „pozitív” esztétikai tankölteményt is. Szócsövéül a kapitány alakját használja fel. Azaz nemcsak a művészet konzervatív zsákutcait mutatja meg, hanem követendő útjait is. Esztétikájának lényege a hit az emberiség és a művészetek haladásában, abban, hogy a modern civilizáció (és a művészet is) nagyobb értékeket hozott már létre, mint az ókori. Ezért elveti a klasszicizmus imitáció-elvét, tagadja az ókori génuszok felülmúlhatatlanságát, örök példakép szerepét. Elítél a művészetben minden formalizmust és öncélúságot, sőt – száraz aufklérista racionalizmussal – száműzi a csodás elemet, a fantázia játékait. Meglehetősen szélsőséges felvilágosodott utilitarizmusában a műalkotás egyedüli céljának a szépség civilizáló hatásán keresztül a nevelést, az erkölcsök javítását, az embereknek a közösség és nemzet életébe való harmonikusabb beilleszkedését tartja. Az ábrázolásban a józan mértéktartást, természetességet és valósághűséget, hitelességet hirdeti. Alighanem ő fogalmazta meg a legmarkánsabban a magyar felvilágosodásnak azt az esztétikai-világnézeti programját, amelyet a korszaknak szinte minden haladó írója vallott: a közönséget elsősorban vonzó szépirodalommal, a művészetek könnyedebb formáival kell a kultúrához szoktatni-édesgetni, majd a magvasabb tudományokhoz csalogatni.

A mű emellett erőteljesen kritizálja a korabeli elavult, az ókori klasszikusokon rágódó, élettől idegen iskolai oktatást és műveltséget. Elméletileg is igazolni próbálja továbbá a falusi világ emberibb és erkölcsösebb voltát, szemben a várossal, s egyaránt megrajzolja a vidéki élet idillikus és realiztikus képeit. Egyes idealizált jeleneteiben civilizáló szándékkal a művelt magyar társasági élet követendő példáit adja. Ha mindehhez hozzávesszük, hogy egyedül Csokonai Vitéz Mihály járt egy kissé előtte (*Dorottya*, 1799, megjelent 1804) az európai komikus eposz klasszikus műfaji kereteinek Magyarországra átplántálásában, fogalmat alkothatunk a mű igényességéről és nem mindennapi komplexitásáról.

Ez a komplexitás a nyugat-európai hatások egész sorának befogadását tételezi fel. Mindezeknek csak kisebb részét derítette fel eddig az irodalomtörténet. A mű esztétikai elveit Engelen, Batteux-n kívül főleg J.G.Sulzer művéből (*Allgemeine Theorie der schönen Künste*) merítette, amelyet korábban különösebb eredetiség nélkül visszhangzott, de a *Rikóti Mátyás*ban már a magyar kulturális viszonyokhoz alkalmazott.² A barokkal szembeni állásfoglalását Herder eszméi is alakították.³ A fentebb elmondottakból is nyilvánvaló Rousseau és a szentimentalizmus erős hatása. A legjelentősebb azonban az, hogy itt van az egyetlen markáns magyar visszhangja a 17-18. század fordulóján Franciaországban kibontakozott s Angliára is áterjedt *querelles des anciens et des modernes*nek, az antikok és a modernek nagy vitájának. Verseghy

nézetei e tekintetben a Condillac-éhoz állanak közel.⁴

Mivel Verseghy tudott angolul olvasni,⁵ feljegyzéseiből, kézírataiból nyilvánvaló, hogy Youngot⁶ és Sterne-t⁷ alaposan tanulmányozta (sőt belekezdett a *Tristram Shandy* egy szabad adaptációjába⁸); eddig ismeretlen hagyatéki jegyzéke szerint könyvtárában számos angol könyv volt,⁹ – feltételezhető, hogy a *Rikóti Mátyás*nak angol forrásai is voltak.

Megerősítik ezt a mű angol vonatkozásai, utalásai, amelyek jóval számosabbak, mint ahogyan az a kor átlagos magyar irodalmában megszokott. Miltonra, Youngra, Drydenre többször hivatkozik, az utóbbi kettőtől lábjegyzeteiben eredetiben idéz; név nélkül, angolul idéz egy *Connoisseurs* című „Anglus” munkából; Pittre hivatkozik; egész kis értekezést illeszt be egyik jegyzetében a countrydance-ról: ennek mintájára szeretné a magyar táncokat, amelyeket túlságosan féktelennek ítél, „civilizáltabbá” tenni; többször hangsúlyozza, hogy szócsöve, a kapitány az angol irodalomban is járatos.¹⁰ Legfeltűnőbb ezek közül az eposz Charles Churchilltól (1731-64) vett, angolul idézett tizennégy soros mottója. Annyira feltűnő, hogy már-már hajlandók lennénk a *Rikóti Mátyás* forrását, mintáját Churchillnél keresni. Ő azonban nem hathatott komolyabban Verseghyre, mivel az angol felvilágosodás e harmadik vonalbeli írójának a kontinens nyugati részén is alig. Magyarországon még kevésbé volt hírneve, s juthattak el ide művei. Eschenburg nagyszabású világirodalmi antológiájában ugyan, amelyet forgattak a 18. századvégi magyar irodalmárok, találkozhatott egy Ch. Churchill-szemelvénnel. Ez azonban semmiféle rokonságot nem mutat a *Rikóti Mátyással*.¹¹ A mottó egyébként egy másik antológiából került Verseghy eposzába,¹² nyilván azért, mert jól összeillik a mű egyik – mint láttuk – alap gondolatával, az avult, iskolás műveltség és nevelés elvetésével.

Ennek az alap gondolatnak, a célkitűzésnek, a funkciónak, a műfaji sajátosságoknak, a kompozíció komplexitásának, egy bizonyos fokig a struktúrának, egyes fő- és mellék motívumoknak a hasonlósága alapján azt tételezem fel, hogy Alexander Pope *Dunciadje* a *Rikóti Mátyás* fő ihletői közé tartozik.

A klasszikus komikus eposz fő hatás eszköze, mint közismert, s a műfaj ősmintája, a hellén *Batrakhomöomakhia* mutatja, az álheroikus modor: a felcsigázottan patetikus dikciónak és a trivális cselekménynek és szereplőknek, azaz formának és lényegnek a komikus kontrasztja. A korábbi hősi ideálok devalválódását fejezi ki. A gúny éle azonban az újkori komikus eposzok többségében nem annyira a hősi epika életérzése, stílusa és modora ellen van kihegyezve, mint inkább a stílus indokolatlan emelkedettsége, túlcsigázottsága által az ábrázolás tárgya ellen. Néha egyenesen a hősi múlt hagyományával szembesít és szégyenít meg egy elkorcsosodottnak látott jelent¹³, mint pl. az e műfaj világirodalmi csúcspontjának tekinthető¹⁴ *A fürtrablás*.

Ilymódon az álheroikus modor, különösen az újkori vígeposzokban mindig tartalmaz több-kevesebb szatírai elemet. Alapvető szándéka szerint nem stílus-paródia (azaz nem karikatúrisztikus imitációja valamely adott irányzat, szerző vagy mű stílusjellegzetességeinek). Mivel azonban a hang komikus emelkedettségének eszköze a hősi eposz tónusának tréfás imitációja, állandóan a stílusparódia határán egyensúlyoz. *A fürtrablás*ban pl. számos helyet mutattak ki, mely Vergilius, Homérosz, Milton, Dryden konkrét helyeivel mutat párhuzamot, azok ironikus jellegű kiforgatása.¹⁵ Ezek a helyek, mint D. Daiches írja: „varying in kind from direct parody to indirect suggestion.”¹⁶

A műfaj egyik nyílt lehetősége tehát a stílusparódia irányában való továbbfejlesztés. Maga Pope volt az, aki ezt a lépést megtette, amikor Dryden *Mac Flecknoe* című irodalmi tárgyú szatirikus költeményét kiinduló mintául véve megírta *Dunciad*jét. A mű, mint ismeretes, elsősorban vehemens támadás személyes ellenfelei, irodalmi és tudományos antagonistái széles tábora ellen. Mélyebb és általánosabb törekvéseket is hordoz azonban. Könnyörtelen leszámolás mindennel, ami nem fért össze Pope szigorúan klasszicista elveivel és ízlésével. Éles invektíváiban rengeteg a durva személyeskedés. Mindez azonban egy káprázatosan ötletgazdag kompozíció és dikció keretében jelenik meg. Alapvető mondanivalójában a klasszicizmus görcsös védelme mellett, amely az angol irodalom és művészet akkori fejlődési fokán már úgyszólván utóvédharc, van egy rendkívül pozitív vonás. A műalkotás árucikké válása, az irodalom elüzletiesedése, a kapitalisztikus szellemi piac kialakulása nyomán felburjánzó irodalmi alvilág és áltudomány elleni fellépés.

Célkitűzése egyértelműen s élesen szatirikus (így ilyen értelemben is továbbfejlesztése a műfajnak és *A fürtrablás*nak, amelyben szatirikus tendenciák vannak még csupán), de mivel az egész mű az irodalom – és a tudomány – kérdései körül forog, természetszerű, hogy jelentősen felerősödnék benne az álheroikus komikus eposzban mindig, bár másodlagosan adott stílusparodizáló tendenciák. Sokasodnak *A fürtrablás*ban is megfigyelhető parodisztikus Vergilius, Homérosz, Milton, Dryden imitációk, horatiusi szatira-elemek bukkannak fel.¹⁷ Kevésbé tisztázott, tudomásom szerint, az a kérdés, hogy mennyiben jelennek meg a *Dunciad*ben (noha ez szinte biztosnak látszik) a megtámadott kortárs írók stílus-paródiái. Érthető, hogy ezt nemigen kutatták. A többé-kevésbé biztos ízlésű Pope kevés kivétellel valóban rossz, az irodalomtörténetből azóta rég kihullott írókat, zugtollnokokat támadott a műben.

A stílusparódia szerepének ez a megnövekedése volt az, ami először hívta fel figyelmemet a *Dunciad* és a *Rikóti Mátyás* rokonságára. Ez utóbbinak közvetlen magyar elődjében, Csokonai *Dorottya*jában nincs számottevő szerepe a stílusparódiának, kisebb, mint modelljében, *A fürtrablás*ban.

Verseghy a *Dorottyát* ugyan nem ismerhette komikus eposza megírásakor, de a két mű viszonya hasonlóképpen tükrözi a műfaj fejlődésének belső logikáját, mint Pope két vigepopeiájának különbségei.

Verseghy művében felerősödik a stílusparódia, éppúgy, sőt még inkább, mint a *Dunciad*-ben. Annyira, hogy az író e tekintetben némileg a saját csapdájába is esik. Tudatos parodizáló szándék nyilvánul meg abban, hogy Verseghy, aki másutt – egyoldalúan, sőt igazságtalanul – a hagyományos magyar rímes, hangsúlyos prozodiát elvetette, műveletlen szerzők dilettáns gyakorlatának tartotta, s csak az időmértékes versformákat tartotta egyedül művészeknek, a *Rikóti Mátyás*-ban a Gyöngyösi-strófát használta. Joggal nevezte ezt Szerb Antal a régi magyar költészet „eredendő bűnének”. A rímekben szegény magyar nyelvben ugyanis a bokorrímet nagyrészt csak ragrímek alkalmazásával, illetve azonos nyelvtani formációk összecsendítésével lehet kiügyeskedni, ami unalmas paralelisztikus mondat szerkezetek és gondolatritmusok, gondolatismétlések alkalmazásával, kényelmes felsoroló, leírásban tobzódó modorral, azaz nyelvi monotóniával és bőbeszédűséggel járt együtt. Ezeket a sajátságokat a *Rikóti Mátyás* számos helyén karikatursztikusan hangsúlyozza. Más helyeken ellenben direkt módon kifejtett progresszív történetfilozófiai és esztétikai gondolatai rendkívül furcsán, inadekvát módon illeszkednek az avult formai keretbe. Például:

Megvessük-e tehát a régi műveket?
ostobáknak tartsuk a régi bölcseseket?
Nem! Ki vethetné meg az alsó köveket,
mellyekre felrakjuk a torony-hegyeket?

De azok csak még is kobakok volnának,
kik messze földeket örömet látnának,
s a torony bérceére nem iparkodnának,
hanem a legalsó allyán maradnának.

A régi világnak szép vagy bölcs munkái
a mi kultúránknak legelső csirái,
s azért nem lehetnek ennek fő mustrái,
mikor már megnyíltak tellyes bimbócskái.¹⁸

Sokkal kézzelfoghatóbb jelei is vannak természetesen a *Dunciad* és a *Rikóti Mátyás* összefüggésének, mint a paródia-komponens megnövekedett szerepe.

Meghökkentő jelenség, mint már céloztam rá, a legcsekélyebb magyarországi előzmény nélkül egy olyan nagy intellektuális és elméleti igényességgel megírt verses epikai műnek, mint Verseghy alkotásának megjelenése, a-

mely a nemzeti irodalom, a tudomány és közizlés alapvető kérdéseit veti fel irányító, befolyásoló szándékkal, célkitűzésében pedig túlnyomóan szatirikus.

A mű formai és műfaji kerete a M.G. Vida *Scacchia ludus*án, Tassoni *La secchia rapita*-ján, Boileau *Le lutrin*jén, Pope *A fürtrablás*án (és Csokonai *Dorottya*ján) keresztül kialakult újkori típusú komikus eposz, amelynek cselekménye az emberi szférában játszódik. (Szemben az ókori típussal, a *Batrakhomüomakhia*val, s annak utánezataival, parafrázisaival, amelyeknek a központjában állatok harca áll.) Az átmenetet a két típus között Marco Girolamo Vida *Scacchia ludusa* mutatja, ahol állatok helyett sakkfigurák, tehát formájukkal és nevükkel eredetileg is emberi mintákra – király, királynő, huszár, futár, gyalog – utaló megszemélyesített *tárgyak* harcolnak egymással. Ennek variációja *A fürtrablás* III. cantójában az ombre-parti lefolyásának szellemes megszemélyesítése: kártyafigurák, királyok, királynők, búbok stb. által vezetett és lejátszott csatajelenetek a játékasztal „velvet plain”-jén, bársony mezején. Már az átmeneti típust – bár prózai formában – Pope előtt felhasználta az irodalmi vitákba való beszólás szatirikus eszközeként Swift *The Battle of the Books*-ában. A mű magát, mint Vidánál, tárgyak – könyvek – csatája képezi.

A *Rikóti Mátyás* a valóság szférájában játszódó fő cselekményétől, elméleti-didaktikus és idillikus betéteitől eltekintve, lényegét, fő funkcióit és műfaj-változatát illetően rokon a *Dunciad*dal, a műfaj újkori típusát továbbfejlesztő és variáló, irodalmi és tudományos tárgyra adaptáló, irányító és didaktikus szándékokat hordozó szatiriko-komikus eposz legkifejlettebb – s Európa -szerte ismert – példájával.

Konkrétabb bizonyítéka is van azonban a *Rikóti Mátyás* genetikus összefüggésének a *Dunciad*dal. Az angol eposz fő célzata, a személyes támadásokon túl, a kor irodalmi életének központi veszedelmeivel való leszámolás, köztük elsősorban az irodalmi dilettantizmussal, az akarnoksággal, önjelöltséggel, kulturátlansággal, az önkritika hiányával, a zugirókkal, nemkülönben a szörszálhasogató tudományos pedantériával, a korszerűtlen, formális műveltséggel, az antik szerzőket bifláztató, lélektelen neveléssel. (Különösen a IV. könyvben, a mű későbbi, bővített változatában, a „Greater” vagy „New” *Dunciad*-ben. Magyarországra Verseggy kezéhez minden bizonnyal csak ez juthatott el.)

A *Rikóti Mátyás*, mint láttuk, a magyar irodalom és kultúra fejlődésének akkori fő akadályát támadja. Az ízlésbeli elmaradottságot („rossz gusz-tussal küzdő nemzetemet ... sajnálom” – írja Verseggy¹⁹), a parlagi barokk dilettantizmust és az antikvitáson rágódó, az újabb eszméktől és irányzatoktól elzárkózó avult iskolás műveltséget. Mindezt egy obszkúrus, abszolút te-

hetségtelen, tudatlan, féktelen ambíciójú, minden kritikára süket falusi fűz-fapoéta alakjában, valamint egy ironikusan ábrázolt mellékszereplőben, a nagy – főleg klasszikus – olvasottságú, de steril műveltségű, s mélységesen konzervatív szemléletű és ízlésű nemesúr, Horácz szemelyében sűríti össze.²⁰ Ezzel találó módon a parlagi magyar későbarokk ízlés két főágát is jelzi: a populárist és a nemesit. A kettő szoros összefüggésének és csekély szintkülönbségének mintegy jelképe az a nagy megértés, amellyel Horácz Rikóti „művészi” munkálkodása felé fordul (s amelynek pontos megfelelője a *Tempefőiben* az, ahogyan a nemesi tökkelütöttek méltányolják Csikorgó klapanciáit).

Mind a *Dunciad*, mind a *Rikóti Mátyás* főhőse rossz, dilettáns költő. Bayes (azaz Colley Cibber) ennek ellenére *poet laureate*; Rikóti Mátyás a falu kegyurának házi („udvari”) költője, aki olyan groteszk heroi-komikus modorban tölti be nála (udvari bozondot juttatva eszükbe) hivatalát, ami bizonyos értelemben Bayes és úrnője, Dulness *istennő* viszonyára emlékeztet²¹ a *Dunciad*-ben. Ő a valóságban a kegyúr udvarának, képzeletében pedig a rovására lejátszott „beugrató” ceremónia hatására Apolló (műveletlenségében *nőnek* hiszi!) *istennőnek* lesz poéta laureátusa.²² (A szerző többször is „laureátus”-ként emlegeti a kántort.²³) Összefüggésre utalhat az is, hogy Pope szövegében gyakran nevezi a költőt bárdnak, csakúgy mint Verseghy a maga kora magyar irodalmában is aránylag ritka szóval „bárdus”-nak.²⁴

A kor irodalmi életében látott fő bajok Bayes és Rikóti Mátyás személyében összpontosulnak (az utóbbiban fokozottabban). Bár mindkettejük tevékenységét burleszk elemek övezik, költői inkompetenciájuk és indokolatlan becsvágyuk intenzitása – természetesen a maga komikus körében – szinte diabolikussá növeszti őket.

A cselekmény központja a két műben egy-egy avatási szertartás, a két hősnek a dunce-ok („tökfejek”) királyává *koronázása*, illetve udvari költővé *koszorúzása*²⁵ és az ezzel kapcsolatos ceremónia²⁶, processzió²⁷ és groteszk, játékos ünnepség²⁸ körül forog.

Rokonság mutatkozik a két mű kompozíciója között is. Az örökös kontrasztokkal (múlt-jelen, hűség-frivolság, emelkedettség-trivialitás stb.) dolgozó komikus eposz tartalmi és stílári elemeiben szükségszerű a kevertség, ami nehéz szerkesztői feladatot ró a szerzőre. Ezt *A fűrtrablás* harmonikusan oldja meg. Az összefonódó különféle elemek másneműsége sohasem okoz durva törést, csak játékosan csiklandozó hatást kelt. Az időben is nagy hézagokkal elkészült (1728-1743) *Dunciad*-ben²⁹ a különféle elemek heterogenitása nagymértékben fokozódik. A mű struktúrája jóval lazább, darabosabb *A fűrtrablás*-énál. A *Rikóti Mátyás* a *Dunciad*-et is felülmúló sokrétegűségére és kompozíciójának széthulló voltára már utaltunk.

Feltűnő egy részleges, mégis bizonyító erejű motívum-egyezés.

A *Dunciad* II. könyvének burleszk versenyei során a könyvkereskedők Dulness istennő által produkált író-fantomok elnyeréséért vetekednek. Dulness vigaszdíjban részesíti az egyik résztvevőt (141-150. sor):

With that she gave him (piteous of his case),
Yet smiling at his rueful length of face
A shaggy tap'stry, worthy to be spread
On Codrus' old, or Dunton's modern bed;
Instructive work! whose wry-mouthed portraiture
Displayed the fates her confessors endure.
Earless on high stood unabashed De Foe,
And Tutchin flagrant from the scourge below.
There Ridpath, Roper, cudgelled might ye view,
The very worsted still look'd black and blue.

A *Rikóti Mátyás* párhuzamos helye³⁰ egyéb részlet-motívumokkal is kiegészül, jóval terjedelmesebb és részletesebb (4 lapnyi. Az ugyancsak Pope-tól kölcsönzött motívum variálásának és terjedelmi bővítésének az analógiája – bár nem ilyen mértékben – megtalálható a *Dorottyában* is). A barokk bőbeszédűségben gyökerező XVIII. századi magyar epikai hagyomány kényelmes tempója is magyarázza ezt, szemben a nagyfokú tömörségre törekvő, szigorú klasszicista Pope-pal. Csokonai komikus eposzában legfeltűnőbben a *fürtrabális* csevegő jelenetének (Canto III. 9-18. sor, a *Dorottyában* 16 sor³¹) és a szerelmi máglyaáldozatnak szabad átírása (Canto II. 35-46. sor, a magyar eposzban 34 sor³²). bővíti a terjedelmet.

Minden terjedelmi és tartalmi különbség ellenére is a *Dunciad* fentebb idézett sorai és a *Rikóti Mátyás* megfelelő helye, ahol a „tapestry”, a falikárpit a költő-avatásnál használt (és a hős művészi „érdemei” jutalmául kapott) palásttá változik át, a lényegben megegyeznek. *Mindkettő olyan textília, amelyet írók gúnyképei díszítenek.* Verseghynél ezek allegorikus-burleszk-szatirikus jelenetekké szélesednek (I. később), amilyenekre bőven találhatott mintát a *Dunciad* egész szövegében.

A „tapestry” motívumról Bonamy Dobree megjegyzi: „The imagery woven in it alludes to the mantle of Cloanthus in *Aen. V.*”³³ Ez így, közelebbi magyarázat nélkül nem evidens, csak ha figyelembe vesszük, hogy az *Aeneis* V. énekének 244-258. sorában Cloanthus a gályák versenyének díjaként kap egy himzett köpenyt (azaz: *dbrázolásokkal* díszített textiliát!). Verseghy, aki mélyen ismerte az ókori auktorokat, könnyen rájöhetett erre a párhuzamra a *Dunciad* olvasása közben. Elképzelhető, hogy éppen ez a Vergilius-hely adta neki az indítást, hogy Pope falikárpitját köpennyé vál-

toztassa. A költő-palást leírása előtt invokációt iktat be:

Oh! te ősz Musája Homérus tollának,
ki képét rajzoltad Achilles paizsának,
és Te, ki mássával e híres mustrának
fő dücsöt szerzettél Aeneis apjának!

tekerjétek fellyebb Brugómnak hűrjait,
s gyántázzátok meg jól vonómnak szálait,
hogy e nagy Elméknek követvén nyomait,
a tudós slafroknak jól fessen bájjait.³⁴

Az Achilleusz paizsára való utalással azt fejezi ki tréfásan, hogy a palástra hímzett képek teljes körképét akarják adni a magyar írótipusoknak, a Vergiliusra való utalással pedig arra célozhat tudatosan vagy önkéntelenül, hogy műve kérdéses részlete *aeneisi* ihletésű is. A költő-paláston tudniillik mitológiai jelenetek is ki vannak varrva. Az egyik ilyen jelenetben Ida hegye van említve³⁵, amely Cloanthus köpenyén is szerepel. Ez a kettős összefüggés, egyfelől az *Aeneisszel*, másfelől a *Dunciad* itt idézett helyével erősíti azt a feltevést, hogy a *Rikóti Mátyás* centrális motívumának lényege az utóbbi műből származik.

A költő-palást mitológiai jelenetei durván, triviálisan parodisztikusak, ami természetesen magának a komikus eposzi műfajnak a jellegéből következik, de könnyen lehetséges, hogy ilyen hangnemű kidolgozásukhoz a *Dunciad* fentebb idézett sorait egy kevéssel megelőző obszcén-parodisztikus mitológiai részlet adta Verseghynek az ötletet. (Ebben is Zeus szerepel, mint a paláston elsőként szereplő jelenetben.³⁶)

Más részlet-motívumok nem egyeznek a két műben. A kölcsönzés nem olyan nyilvánvaló, mint Csokonai *Dorottyája* esetében (bár ott is sok és nagy eltérés van). A Verseghy-eposz fő célpontját képező magyar irodalmi és tudományos viszonyok gyökeresen mások voltak, mint a *Dunciad*ben szatirizáltaké, ami természetszerűen más belső logikájú és részleteiben nagyon is eltérő kidolgozású művet eredményezett.

A lényegi egyezések mellett a nagyfokú különbségeknek más magyarázata is van. Verseghynek a maga börtönben tanult angolsága (hozzászámítva ehhez, hogy milyen csekélyek voltak különösen közrendűek számára, az akkori Magyarországon az angol nyelv mélyebb elsajátításának a lehetőségei) nem lehetett elegendő a *Dunciad* számos, nyelvtanilag nehéz részletének megértéséhez. A nyelvi nehézségekhez Pope művének rengeteg aktuális célzása is hozzájárult, ami még kommentárral is alig követhető annak a számára, akinek a 18. század angol irodalmi és tudományos életéről nincsenek nagyon

alapos ismeretei. Verseghynek sem lehettek ilyenek, mint ahogyan akkor senkinek sem Magyarországon. Verseghy Pope iránti tiszteletétől hajtva, de nyilván igen keservesen rágtá át magát rajta. A mű lényegét, szándékát, céljait, módszerét mindenesetre megérthette. Meg is értette; a mű részleteit csak kis mértékben használta fel, annál többet tanult koncepciójából, és részben módszeréből, alkalmazván azt a magyar viszonyokra.

Vannak azonban a két mű eltérései között olyanok is, amelyek csak első látásra azok. A mélyebb elemzés rokonságot mutathat meg bennük.

Ilyen mindjárt a cím. A Pope-é az *Iliász* analógiájára készült (angolul: *Iliad*). Gyökérszava (dunce) azonban nem helynév, mint a homéroszi eposz címében, hanem szatirikusan minősítő szó (tökfej). Ebben a szóban Pope mintegy jelképesen összesíti, amint Dulness (kb. butaság, tehetségtelenség, unalom) istennő nevében is, a számára ellenszenves és veszélyesnek látszó irodalmi és tudományos jelenségeket.

A *Rikóti Mátyás* cím a főhős neve. Beszélő név. A Rikóti (a családnév) a *rikolt*, tájnyelvi *rikót*: „fülsértően kiált” magyar szóból származik. Verseghy ugyancsak szatirikusan minősít vele. Jelképesen összesűriti benne azt, ami ellen főleg küzd: a barokk nagyhangúságot, szertelenséget, a dilettánsok erőszakosságát. A Rikóti név itteni elítélően minősítő jellegét alátámasztja, hogy Verseghy egy 1820-ban írt egyházzenei tanulmányában ilyen kontextusban használja a „rikót” szót: „hangzavarok ezek ... ama szertelen rikótás miatt pedig, mellyekkel a *kántoroktól* előadatni szoktak, a melódiáknak nevét meg sem érdemlik.”³⁷ (Kiemelés tőlem: J.V.)

A *Dunciad* tele van Pope antagonistái elleni személyes támadásokkal, a *Rikóti Mátyásból* hiányoznak ezek. Kimutattak ellenben benne olyan név nélkül vagy álnéven szereplő ellenszenves és intrikus típusokat, amelyeket a költő az őt egyházi pályáján üldöző valóságos személyekről mintázott,³⁸ s akikre jellemzésük alapján a kortársak ráismerhettek. Néha egyébként Pope is álnéven szatirizálta ellenfeleit a *Dunciad*-ben, így a főszereplő Colley Cibbert is (mint Bayest-t).

Pope a klasszicizmus imitáció-elvét a legmerevebben abszolutizálja (gyakorlatában szabadabb), különösen az *Essay on Criticism*-ben. Verseghy egyik fő mondanivalója a modernnek fölénye az antikokkal szemben. Szauder József egyenesen „a romantikához átvetető (bár még nem romantikus), ízlészavarról is tanuskodó, antiklasszicista megnyilatkozásokról” beszél Herder hatására a *Rikóti Mátyásban*³⁹. Ez túlzásnak látszik. Verseghy egyedül az imitáció-tant vetette el, egyebekben a *Rikóti Mátyásban* foglalt esztétikát szelőségesen racionalista klasszicizmus hatja át, amelynek alapjait, mint láttuk, Sulzertől vette, de amely közel áll a Pope-éhoz, s megszilárdulásához, differenciálódásához az ő hatása – részleteiben is – hozzájárulhatott. A kettejük művészetelméletében mutatkozó párhuzamosságok és az esetleges ilyen hatá-

sok vizsgálata azonban már egy másik tanulmány tárgya lehet.

A *Dunciad* egészének jellege, tónusa a következőképpen határozható meg. A mű az allegorikus, groteszk fantasztikum és a parodisztikus mitológia szférájában mozog (pl. Zeus epizódja. II. könyv, 83-108. sor, vagy a 201-220. sor allúziói, stb.). Mitológiája azonban gyakran nem hagyományos, hanem valójában kitalált pszeudomitológia. A *divina machina* istenségek rangjára emelt, megszemélyesített, elvont fogalmakból áll (pl. maga a központban lévő Dulness; Chaos, Night, Science, Wit, Logic, Rhetoric, Sophistry, stb. a IV. könyvben). Mindezeknek az elemeknek a rendszere, ha szabad így fogalmaznom, egy sajátos kvázi-realitást alkot, amennyiben az olvasó, amíg a mű hatása alatt áll, a megjelenített abszurd világot egyfajta valóságon kívüli valóságnak fogja fel. Az irodalmi és tudományos élet Pope által látott visszasságainak bemutatása és kritikája (a mű központi mondanivalója) ennek a sohasem öncélú parodisztikus mitológiai-pszeudomitológiai kvázi-realitásnak a közegében jelenik meg.

A *Rikóti Mátyás* cselekménye ezzel szemben túlnyomóan a falusi élet valóságos viszonyai között játszódik. Nagyrészt ezen a realiztikus jellegű ábrázoláson belül valósul meg a mű funkciója, a provinciális barokk elleni kétirányú támadás. Egyfelől elméleti, esztétikai fejtegetések formájában jelentkezik, olykor mint direkt szerzői közlés, többnyire azonban a költő-kapitány monológjainak és vitáinak formájában. Másfelől a paródia-stílusparódia szintjén nyilvánul meg, a típussá emelt féktelen becsvágyú kántor viselkedésének, ízlés-ficamainak és riasztó „költői-művészi” tevékenységének bemutatása útján. A művet keretbe foglaló és a benne sűrűn elszórt vígeposzi álheroikus elemek azonban (a propozíció, a bevezető és különböző szöveg közti invokációk, egyes digressziók és epizódok, antik utalások, részletezett hasonlatok stb.), valamint a költő-palástra hímzett szatirikus irodalmi képek és olimposzi jelenetek fantasztikus, groteszk, allegorikus és mitologikus jellegűek. Ilyenek a kántor álmodozásai arról, hogy koszorús költővé avatása után „gazdag úr lessz Apolló mennyében”.⁴⁰ Az ő becsapása és kijózanítása céljából megrendezett költő-koszorúzás jelenetében⁴¹, amely a cselekmény csúcspontja, mint utaltam már rá, álarcos-jelmezes személyek játsszák el burleszk modorban Apolló és papja, a múzsák, Mercurius, az antik hőroszok és a nimfák szerepeit. Egy, a valóság szférájában lejátszódó nagyszabású illúzió-teremtő „hecc”-ről van tehát szó. A hiszékeny kántor számára azonban ez szubjektíve némileg hasonlatosan annak az élményéhez, aki a *Dunciad*et olvassa, mint valóság fölötti valóság, kvázi-realitás jelenik meg. A műnek ebben a vitális jelenetében tehát szintén a *Dunciad*ével bár nem azonos, de vele rokon allegorikus-fantasztikus, groteszk álmitológikus, egyben parodisztikus jelleg van jelen.

A bizonyítékok, úgy hiszem, elegendők annak kimondására, hogy a *Dunciad* jelentős mértékben hatott a *Rikóti Mátyás* koncepciójára, módszérére és egyes mozzanataira.

Fennáll ugyan annak a lehetősége is, hogy ezek a hatások az angol, francia vagy német irodalmi pamfletek tömege közül egy olyan mű révén jutottak el Verseghyhez, amely egyben-másban imitálta a *Dunciadet*. Mégis valószínűbb, hogy a magyar költő eredetiben ismerte, s onnét aknáztta ki Pope eposzát. Mint láttuk, tudott, olvasott, sőt (szabadon) fordított angolból. Olvasottsága, világirodalmi műveltsége kivételesen széleskörű volt. Könyvtárában megvolt az *Essay on Man*, bár egy német fordításban és Bessenyei György magyar adaptációjában.⁴²

Méginkább a közvetlen átvétel mellett szól az a kivételes kultusz, amely Pope-ot a felvilágosodás korában Magyarországon övezte. Felvilágosodott íróink a legnagyobbak között tartották számon. Állandó jelzője nálunk az „istení” lett. Magyarra fordították, illetve átdolgozták még a teljesen angol érdekű *Windsor Forest*-et is, *A fürtrablást*, és – fél évszázad alatt – egyszer töredékben hat ízben egészében az *Essay on Man*-t,⁴³ amelynél több magyar fordítás csupán a bibliából készült.

JEGYZETEK

1. Esztétikatörténeti jelentőségét emelte ki Radnai Dezső: *Aesthetikai törekvések Magyarországon, 1772-1817*. Bp. 1889; egyéb értékeire újabban Fried István: *Verseghy Ferenc Rikóti Mátyása*. It 1973. mutatott rá részletesebben.
2. Vö. Radnai: i.m. 281-288; *A magyar irodalom története III*. Bp. 1965. 168.
3. Szauder József: *A romantika útján*. Bp. 1961. 148.
4. Eckhardt Sándor: *A francia forradalom eszméi Magyarországon*. Bp. é.n. 204-205.
5. Halmi Gyula: *Verseghy Ferenc élete és munkái*. Bp. 1891.12; Császár Elemér: *Verseghy Ferenc élete és munkái*. Bp. 1903. 165-167; Szauder József: i.m. 142-143.
6. Szauder: i.m. u.ott
7. Joó T.: *Ismeretlen Verseghy-kéziratok az Országos Széchényi Könyvtárban*. Magyar Könyvszemle 1938. 72-73.
8. Gálos R.: *Verseghy és a Tristram Shandy*. ItK 1938. 372-375.
9. Deme Zoltán: *Verseghy könyvtára*. Kézirat, publikálás előtt az Irodalomtörténeti Füzetekben.
10. Verseghy F.: *Rikóti Mátyás*. Bp. é.n. (*Magyar Irodalmi Ritkaságok*) 12, 28, 32, 33, 93, 94, 141.
11. J.J. Eschenburg: *Beispiel-Sammlung zur Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften*. Berlin und Stettin 1788-1795. Satiren. [Charles] Churchill: *The Prophecy of Fame*, 79-160. sor.

12. Ch.Churchill: The Poetry-Professors. Retzer: Choice... VI. 29. Lásd Fest Sándor: Angol irodalmi hatások hazánkban Széchenyi István fellépéséig. Budapest 1917. 46.
13. Vö.: Beaty-Matchett: Poetry from Statement to Meaning. New York 1965. 125; J.S.Cunningham: Pope: The Rape of the Lock. London 1961. 16; T.R. Barnes: English Verse. Cambridge 1967. 120-121.
14. Vö. Samuel Jonnson, De Quincey és Hazlitt véleményét (idézi: A.E. Wert: Pope: Essay on Criticism, Cambridge 1917. 18.); The Cambridge History of English Literature. IX. Cambridge 1930. 70.; B.Dobrée: A. Pope. London 1963. 13.
– Ugyanez volt a véleménye Csokonainak is: Csokonai Vitéz Mihály összes művei. Bp. [1922.] II. k. 554.
15. R.A. Brower: Alexander Pope. Oxford 1959. 44-45; Cunningham: i.m. 54.
16. D.Daiches: A Critical History of English Literature. III. London 1971. 629.
17. Vö.: T.Tanner: A.Pope: The Dunciad. Oxford 1966. 3-4; Brower: i.m. 319-20, 325, 345-7.
18. Verseghy: i.m. 30-31.
19. Verseghy: i.m. 50.
20. Verseghy: i.m. 12, 14-15, 18-19, 25-27, 31-32, 41, 65-67, 91-94, 154-159.
21. Dunciad I. könyv 242-330. sor – Verseghy: i.m. 159-168.
22. Dunciad I. könyv 293-310. sor – Verseghy: i.m. 162-163.
23. Pl. Verseghy: i.m. 164, 165, 166.
24. Már az invokációban is: Verseghy: i.m. 11.
25. Dunciad I. 287-300. sor – Verseghy: i.m. 162-163.
26. Dunciad I. 155-330. sor – Verseghy: i.m. u.ott
27. Dunciad II. 13-30. sor – Verseghy: i.m. 151-152, 159-160.
28. Dunciad: lényegében az egész II. könyv – Verseghy i.m. 165-167.
29. Daiches: i.m. 640.
30. Verseghy: i.m. 152-156.
31. Csokonai Vitéz Mihály minden munkái. I. k. Bp. 1973. 489.
32. u.ott 507-508.
33. A.Pope's Collected Poems c. kiadásának lapalji jegyzetében, London 1965. 140.
34. Verseghy: i.m. 152-153.
35. U.ott 153.
36. Dunciad, II. könyv 79-108. sor; Verseghy: i.m. 153.
37. A szövegrészt más összefüggésben idézi: Radnai: i.m. 321.
38. Deme Zoltán: Verseghy vigeposzának életrajzi háttéréről. ItK 1975/1. 48-52.
39. Szauder: i.m. 148.
40. Verseghy: i.m. 168.
41. U.ott 151-166.
42. Deme Zoltán: Verseghy könyvtára. Kézirat.
43. Julow Viktor: Árkádia körül. Bp. 1975. 194-195.

„RIKÓTI MÁTYÁS” DE FERENC VERSEGHY ET LA DUNCIADÉ DE POPE

„Rikóti Mátyás” (1804), épopée comique de F. Verseghy, figure marquante de la poésie hongroise des Lumières, contient de très nombreuses allusions à la littérature et l'histoire anglaises. A partir de là, l'auteur se propose de démontrer que l'oeuvre de Verseghy avait pour principal modèle la Dunciade. Malgré des différences dans l'intrigue et la structure des deux oeuvres, celles-ci représentent en fait le même genre rarement cultivé: une variété de l'épopée comique offrant le tableau satirique de la vie littéraire et des goûts de l'époque. La culture scolaire, sclérosée n'échappe pas non plus à leur critique sévère. Dans les deux cas, ce sont les protagonistes, méchants poètes, qui sont porteurs des travers tournés au ridicule. La part du pastiche stylistique et des éléments burlesques est d'importance égale dans ces oeuvres. Une analyse des motifs communs aux deux poètes permet de faire un rapprochement génétique entre elles, rapprochement qui peut être justifié aussi par le fait que le „divin” Pope jouissait d'une renommée et d'une autorité exceptionnelles dans la Hongrie des Lumières. Fait significatif, l'*Essai sur l'homme* a connu sept traductions à la fin du XVIII^e et au début du XIX^e siècles.

„SZÉP EMLÉKEZET” – „BÚS EMLÉKEZET”

(Petőfi: *Tündérlom* c. művének értelmezéséhez)

A *Tündérlom* – Horváth János ihletett szavaival – „a küzdésben elfáradt férfi pihenő, bús ámulattal való visszaemlékezése az első szerelem tiszta gyönyörűségére”.¹ Benne tehát – Illyést idézve – „a visszahozhatatlan ifjúság varázsolódik vissza”.² S a költemény ennyiben, témájának, hangulatvilágának és üzeneteinek ezen alapvonulatában, emberi általánosságában még messzemenően *önmagáért szóló alkotás*, mely – úgy tűnhet – nem (vagy alig) igényel részletezőbb, külsődleges adalékokra, előzetes ismeretekre építkező interpretációt, hiszen a műben testet öltött magatartás és szemlélet látszólag magától értetődő természetességű, közvetítések nélkül is maradéktalanul befogadható.³ A felnőtté vált ember számára pedig a *Tündérlom* világának érzelmi elsajátításához valóban aligha szükséges különösebb prekondicionáltság, mivel – a maga módján – csaknem mindenki tudatosítja a művet fogantató élményt. A növekvő próbatételek, a konfliktusok, változások vagy a mindennapok szorításában megidézett ifjúság, egykori tündérlom – az egyén életútjának tipizálható mozzanataként – sokunknak ismerős. A *Tündérlom* talán ezért csábít – érdemi elemzés helyett – a kiváltott személyes élmények impresszionisztikus kifejezésére, a leplezett valomásra. Vagy arra, hogy az elemző a költemény hangulatának minél hívebb visszaadásával helyettesítse önnön – prózáinak, szürkének tetsző – kommentárját. Még Horváth János – máshol rendkívül tárgyias – közelítésmódja, stílusának váltása is e természetes lélektani reakcióra vall: „A következő fordulat vezeti be a költemény leggyönyörűbb főszakaszát. Itt különösen híven ragaszkodom a szöveg szavaihoz. Az életet meguntván, egy mentő gondolat ragadta meg: föl, föl a mennybe, fájó szívének ellebbent tündérmepe után! s ha ott is futnának előle, keresztülbolygja értök a nagy mindenséget. Tavasz volt; tömérdek virág a mezőn...”⁴ Ime, a stílár – és az érzelmi – azonosulás ellenállhatatlanságának konkrét tanúbizonysága. De Horváth János arra is figyelmeztet: „... a *Tündérlom* Petőfi azon ritkább költeményei közé tartozik, melyek, ha nem nehezen érthetők is, de nem éppen első pillanatra kézzelfoghatók.”⁵ S mindenképp az értelmezés logikai-fogalmi apparátusa szükséges ahhoz, hogy *életműbeli* helyét, jelentőségét, vonatkozásainak rendszerét meghatározhassuk. Mert a *Tündérlom* emberi üzeneteinek vélhető teljessége csak a környezetében született alkotások egymásra utaló tanulságainak fényében tárul elénk.

A *Tündéralom* interpretációjának egyik kulcskérdése tehát: az emlékező helyzet, a keretbeli életszemlélet és a fölidézett múlt viszonya, melyen belül – természetesen – a *jelen* tudatállapota kap meghatározó – az egykori élményt minősítő, többoldalú jelentőségét újraelemző – szerepet. S már itt utalhatunk arra, hogy az első szerelem igéző emléke épp az időszembesítésre épített visszatekintő attitűd, tehát a mának küldött üzenetei folytán lesz több önmagánál: így válik a személyes élet nagyobb összefüggésekben, az egyéniségfejlődés folyamatában megragadott részévé, a pusztta nosztalgiát meghaladó, a tűnő ifjúság spontán elsiratásán túlmutató – a „sors” esélyeit is fölmérő – *eszmélkedéssé*. A versnyitásban (és a mű végkifejletében) kibomló helyzetfestő lírai reflexiók ezért emelkedhetnek számunkra az értelmezés „archimédeszi pontjaivá”.

Horváth János szerint a költemény „kezetén még a pozitív végletben vagyunk: az akadályokkal küzdő, cselekvő lyraiság viharában: abban a lelkiállapotban, melynek kimerítő erőfeszítéseire reakcióként fog majd beállani a fáradtság hangulata”.⁶ A verskezdés valóban rendkívül dinamikus helyzetet tár elénk, e mozgalmasság azonban messzemenően független a lírai *én* akaratától, a „vad, hullámos folyón” csaknem tehetetlenül hánykódó ember – a képsor elemi tanúságaként – csupán elszenvedi, de semmiképp sem teremti vagy alakítja lényegi viszonyait. „Pozitív véglet”? Értelmezésünkben: nem. Mert nincs itt valóságos cselekvés, nincs a körülmények megváltoztatására törekvő céltételezés, a szubjektum hangsúlyozottan a sorsszerűségnek, tőle idegen – és kiszámíthatatlanul működő – törvényeknek van könyörtelenül alávetve. A „csendriasztó szenvedélyek” sem az egyéniség önkéntes elkötelezettségét, választásban megnyilvánuló autonómiáját fejezik ki, hanem mindezekelőtt a közönyös *fátum* ellenállhatatlan – pusztító erejű – kényszerét. Nem a „cselekvő lyraiság vihara” ez, hiszen a dinamizmus éppenséggel az embert béklyózó, kiszolgáltatottságra kárhozható hatalmak privilégiuma, melyet az egyén nem korlátozhat, vele szemben a szubjektív akarat semmisnek bizonyul. A fáradtság – a mély rezignáció – hangulatát tehát nem a megfeszített cselekvés váltja ki, hanem a végletesen értelmetlennek tűnő szenvedés, az energiákat felörlő, céltalanná alacsonyodó helytállás, a tartalmas életlehetőségek nyomasztó hiánya. Az a fölismerés, hogy a méltó cselekvés – itt és most – lehetetlen, mert a személyes sorsnak (és a mások életének) tudatos alakítása, az ehhez szükséges autonómia – illúzió csupán:

Elfáradtam már, messze még a part?
Mely befogad révébe;... vagy az örvény?
Mely nyugodalmat szintűgy ad, midőn
Mélyébe ránt, a sajkát összetörvén.
Sem part, sem örvény nincsen még előtttem,

Csak hánykódás, csak örökös habok;
Hánykódom egyre a folyó nagy árján...
Ki sem köthetek, meg sem halhatok.

A megelevenített élethelyzet a kilátástalanság, a szorongató távlatvesztés, a már-már teljessé záruló meghasonlottság élményét villantja föl. A *valóságos* alternatívák kétségbeejtő hiányát: „Csak hánykódás, csak örökös habok”.... S a mindössze *elképezhető* választási lehetőségek – a „part” vagy az „örvény” (egy más típusú élet vagy a végzetszerű, de megváltásként értelmezett pusztulás) – a jelenben teljességgel irreálisaknak tűnnek. A „még” nem zárja ugyan ki a majdani változás reményét, a perspektívák esélyét, de őket a belátható jövő is csak *elvont* lehetőségeknek ítéli. A versindítás mozgalmassága tehát – a lírai *én* szempontjából – lényegszerű statikusságot rejt: a változás – a változtatás – iránti vágy ezért növekedik rendkívülivé, a *máslet*, a jelen bármiféle gyökeres meghaladása ezért válik feltétlen vonzerejűvé, a távoli „part” vagy a pusztító „örvény” fölvethető alternatívája ezért lehet itt szinte egyenértékű. Mert a *van* – a távlati hiány maradandónak bizonyuló gyötrelme – mind elviselhetetlenebb. De a változtatásra, a sors alakította élethelyzet érdemi meteamorfozísára – tudjuk már – *nincs* reális esély, a közeli jövő egyelőre a jelenbeli állapot extrapolációját ígéri: „Csak hánykódás, csak örökös habok”. Mint közvetlen adottsággal, mint megmásíthatatlan valósággal, csak ezzel lehet – és kell – most számot vetni, ezt kell valamiképp mégis elviselni.

E csapdaszerűen zárt szituációban kizárólag a múlt, a személyes élettörténet emlékvilága kínál menedéket, az egyéniség megőrzéséhez belső fedezetet. Az egyedüli esély tehát a fennálló világhoz, a nem transzcendálható körülményekhez fűződő viszony megváltoztatása, a szubjektum – lehetőségekhez szabott, s persze: szükségképp relatív érvényű – függetlenítése a rideg külső meghatározottságoktól, az ideiglenes kiszakadás kísérlete. Az első szerelem fölsejlő emléke – ennyiben: a sivár valóság ellenpontjaként – vigaszt nyújt, hiszen a visszatekintés, az egykori idill felidézése, a múlt tudatosítása – legáltalánosabban fogalmazva – a sorsszerűség szorításában az egyén függetlenségének végső menedéke, mozgásának maradék birodalma, a megélt bizonyosság a totális bizonytalanság világában. S ezért megindító – már önmagában is – a földerengő emlékek marasztalása: „Oh lassan szállj és hosszan énekelj...”

A versnyitásban intenzíven megelevenedő válságos helyzettudat, miként erre a szakirodalom is utal, lényegszerűen kapcsolódik a környező alkotások, a *Felhők*-korszak alapvető eszméi és magatartásbeli tendenciáihoz.⁷ Pándi Pál hívja föl a figyelmet arra, hogy a végzetszerű perspektívtalanság, a múlt-jelen-jövőndő szembesítése a *Felhők*-ciklus *Mögöttem a múlt...* kezdetű köl-

teményét asszociálja, mellőzhetetlen tanulságokat kínálva: „Mögöttem a múlt szép kék erdősége, / Elöttem a jövő szép zöld vetése; / Az mindig meszsze, és mégsem hagy el, / Ezt el nem érem, bár mindig közel. / Ekkép vándorlok az országúton, / Mely pusztá, vadon, / Vándorlok csüggedetten / Az örökkétartó jelenben.”⁸ – Az ígéretes jövő szüntelen közelsége és ugyanakkor – elérhetetlensége: a képtelenség élményét ébreszti. S e fojtogató képtelenség-tudat a *Felhők*-korszak egészének egyik átfogó, a költői magatartást elevenen meghatározó (álmok, látomások sorában kifejeződő) sajátossága, mely mindenekelőtt abból a komor következtetésekhez és emésztő kételemekhez vivő felismerésből vezethető le, hogy a lehetséges eszmények, értékállítások és a valóság között áthidalhatatlannak tetsző szakadék tátong. Mert Petőfi számára – *akkor* még – meghaladhatatlan az az antinómia, hogy egy humánusabb jövőbe mutató ideák (pl. szabadság, egyenlőség, igazságosság vagy hűség és jóság) léteznek ugyan, *elvileg* tehát egyetemesen követhetők lennének, de az emberek – legalábbis döntő többségükben – mégsem választják őket, sőt az erkölcstelenség legszélsőségebb változatait sorjázzák. A *puszta moralitás* e mélyen megélt törvényszerű ellentmondása szüli az *én* és a *világ* radikális, szükségképp erkölcsi alapozottságú szembeállítását.⁹ Közlebről: az értékeket magánosan – magára hagyatottan – képviselő, kiteljesedett öntudatú és moralitású szubjektum s a „gyalázatos világ” egyre kétségbeesőbb ellentétét. De a világ érthetetlen (a *Felhők* egyik költeményének – *Nem sülyed az emberiség...* – sejtetése szerint: talán eredendő) gonoszsága folytán az értékekre orientált egyéni élet is elháríthatatlanul abszurdvá válik, hiszen a létező eszményekben körvonalazódó jövő az individuum legemberibb törekvései ellenére, tőle, helytállásától függetlenül, a mások – az ember, a társadalom – végzetes gyarlósága miatt örökre elérhetetlen marad, *bármit* tegyen: szép illúzió csupán. A jelen azért meghaladhatatlan, mert a világ – az emberi természet – képtelen a megújulásra, mindig a negatív alternatíva mellett dönt, az értelmes, a cselekvő, értékteremtő életvitel valóra váltásának kísérletei így folyvást kudarcra vannak ítéltetve. A *Tündéralom* hangsúlyos bevezető részében – s épp a főntebbi konklúziók értelmében – a végtelenül *magános én* áll szemben a sorsszerűség antihumánus próbatételeivel, osztályrésze csak a méltatlan, meg nem indokolható szenvedés lehet: a büntelen bűnhődés. A szigorú moralitására építkező, a tiszta eszményeket képviselő ember ezzel a világgal nem vállalhat semmiféle közösséget, magatartása vezérlő attitűdjévé a *tagadás* emelkedik. A „Csak hánykódás, csak örökös habok” jelenértékelése és a múltidézés elégiája innen közelítve válik ideologikusan megalapozottá, egy átfogó és dinamikus – a későbbi pálya egészét meghatározó – eszmélkedési folyamat részévé.

Illyés Gyula esszéisztikus értelmezésében a költemény – már idézett – második strófája „pontosan a kamaszkor, az első ifjúság képét” tárja elénk:

„Sötétség, a fárasztó, csüggesztő hánykódás, az események és szenvedélyek folyóárján; semmi vigasz, semmi remény, csak örökös, hasztalan küzdelem”.¹⁰ Ez az állítás azonban – számunkra – nehezen igazolható, hiszen Petőfi az „első ifjúságot” a költemény *későbbi* szakaszaiban jeleníti meg, s éppen nem „a fárasztó, csüggesztő hánykódás”, hanem a világ – vélt – igazi arculatával szembenező „meglett ember” történelmi-társadalmi meghatározottságú, személyes élmények nyomán fölerősödő kiábrándultsága. A *Tündérrálm* bevezetése arról tanuskodik, hogy Petőfi – az önkiteljesítés megszaporodó konfliktusainak és olvasmányainak, mind szisztematikusabbá váló történelmi studiumainak egymásra utaló hatásaként¹¹ – megélte és kifejezte a polgári korszak általános elidegenedtségének egyik legelemibb emberi következményét: a lehetséges, kitűzhető eszmények, a citoyen-ideák és a burzsoá valóság törvényszerű antinómiájából fakadó meghasonlottságot. Pontosabban: a polgárosodó, fejlődésében megkésett feudális magyar világ mélyen átélt – mert a plebujus elkötelezettségű, nagyra hívatott, cselekvő alkatú művészegyéniséget alapjaiban sértő – felfokozott ellentmondásossága teszi fogékonnyá az eszmélkedő, okokat kereső Petőfit a kor *egészének* lényegi ellentétei iránt. Egyelőre még fatális meghaladhatatlanságuk, a kétségbeesés vagy a rezignáció jegyében. Később, az *Összes költemények*hez tervezett előszavában (1847. január 1-én) a *Felhők*-korszak elkomorulásának, vívódásainak utólagos értelmezéseként is írhatja: „Végre, hogy bennem szagatottság van, az, fájdalom, való”. De ez „nem is egészen az én hibám, hanem a századé. Minden nemzet, minden család, sőt minden ember *meghasonlott* önmagával” (magunk kiemelése).

A *Tündérrálm* kezdősoraiban tehát nem csupán az ifjúságát elsírató, nem a merőben életkori meghatározottságú felnőttlét jelenik meg, hanem a saját világának értékpusztító antinómiáit tudatosító személyiség súlyos krízishelyzete. A zaklatottság nem kizárólag az ifjúság visszahozhatatlan távozásának következménye, hanem annak is, sőt elsősorban annak, hogy a társadalmi valóság nem kínál *felnőtthöz méltó* feladatot, hogy nem engedi az egyéniség értéktörökvéseit, képességeit szabadon kibontakozni. S ebből a szempontból az első szerelem kora azért magasodhat eszményivé, mert akkor még az igény és valóság végül maradéktalanul egymásra lelhetett, az ifjúság életszakaszának megfelelő maximális vágy ideálisan beteljesedhetett. De a *más* vágyakat, szükségleteket is érlelő felnőtt – önhibáján kívül – már nem találja, nem találhatja a továbbvivő lehetőségeket.

Horváth János szerint „a költemény emlékező (elbeszélő) törzsének három főbb szakasza van”.¹² Természetesen, az ilyen típusú felosztás messzeemenően az értelmező logika függvénye, koncepcionális vonzat. A magunk gondolatmenete, kérdésfőltevései és következtetései szempontjából így a visszatekintő részt *négy* fontosabb egységre bontjuk. Megkülönböztetjük

tehát – mint viszonylag önálló érzésállapotokat – a kora ifjúság stádiumát, a szerelemvágy ébredésének és szenvedélyessé fokozódásának szakaszát, a beteljesülést, majd a végkifejletet, a rideg elválást. Horváth János ez utolsó fázist nem tekinti külön egységnek, azaz nem interpretálja, holott e kétségkívül rövid rész – az idilli kapcsolat gyors megszakadásának rendkívüli általánosságú motivációja folytán – értelmezést igényel. S az első szerelem természete, küldetése épp ezzel, tehát az elválás és az utána következő magánosságélmény érzésháttérének, szemléletbeli konzekvenciáinak rajzával válhat teljessé, az emlékező helyzet számára sugallt tanulságaiban is.

Az emlékezés nyitánya a gyermekkort maga mögött hagyó „első ifjúságot” (Illyés) idézi föl: „Nem voltam többé gyermek, s nem valék / Még ifjú.” A *még* és a *már* közötti mámorosító lebegés, a teljes önfeledtség, az intenzív szabadságtudat jellemzi e fejlődésbeli periódust. Főlébrednek már a világ meghódításának, értékei elsajátításának – az *én* megvalósításának – türelmetlen vágyai, de még nincsenek a feltörő igényeket kétellyel övező kudarcélmények. Eleve nem is lehetnek, mivel a szárnyaló vágyak csupán a képzelet birodalmát uralják: nem a céltudatos cselekvés, hanem a korlátokat nem tűrő ábrándozás korszakában vagyunk. A *konkrét* emberi szükségletek köre – miként ez post festa kiderül – még fölötte szűkre szabott:

Amire vágytam, bírni is reméltem,
S amit reméltem, azt el is értem;
Talán azért, mert nem sok volt... egyéb sem,
Mint pihenés egy hű barát ölen,
Hű volt barátom, mert hisz ilyenkor még
Nincsen kikelve a rejtett önérdek,
E mindent elragó hernyója a
Baráti hűség virágos kertének.

A visszatekintő férfi élettapasztalatainak tükrében a szükségletek és lehetőségek e kezdeti harmóniája fölötte ellentmondásosnak bizonyul, kettős értelemben is korlátozott érvényességűnek tűnik. Mert ez az összhang csak úgy jöhetett létre, hogy az *itt és most* valósága s az ígésző álmok övezete, a közvetlen igények és a világhódító vágyak ekkor még végletesen elszakadtak egymástól. S az *egyetlen* konkrét emberi szükséglet – a barátság – is kizárólag a realitással nem számoló fiatalkori illúziók alapján elégülhetett ki. A felnőtt számára így nincs – nem lehet – paradigmatis értéke. A „meglett ember” tehát *distanciáltan* szemléli kora ifjúsága harmóniaélményét, mely a kevéssel – csekély valóságbeli inspirációval – beérő *elvont entuziazmus* jegyében foganhatott. De szépségét, mélyen humánus tartalmát is folyvást hangsúlyozza. Mert a határtalan lehetőségek birodalmaként megálmodott közeli, személyes

jövő mégis az elképzelhető legemberibb igényeket közvetíti. S az, hogy a felnőtt már gyökeresen másképp gondolkodik, nem is annyira a tapasztalatlan ifjúság kritikája, hanem inkább a valóságé, mely a remélt nagyszerű holnap helyett csak a „hánykódás”, az „örökös habok” embertelen perspektívtáncát adja. A valóságé, mely végképp múlt időben mondatja: „minden az enyém volt!”

E stádium karakterminősítő kapcsolata: a még feltétlenségre és kizárólagosságra törő *barátság*. A múltidéző szemlélet distanciáltsága a hozzá fűződő viszonyban válik a legerősebbé, a legnyíltabbá, hiszen a felnőtt mostani meggyőződése szerint az alapvető erkölcsi eszményeket szüntelen megtagadó, az önérdék korlátlan érvényesítésére orientált világban eleve nem lehetséges igazi – mély és tartós – barátság sem. Mert nem lehetséges a feltétlenség: a másikkal való teljes közösségvállalás, a *hűség*. A *Tündérálom* e vonatkozásban is közvetlenül és intenzíven kapcsolódik a *Felhők* következtetéseihez: az *én* és a *világ* abszolút ellentétében gondolkodó, egyedül önelveihez, szilárd normáihoz igazodó moralitás számára *minden* emberi viszony az erkölcstelenséget példázza. A feltétlenséget, a hűséget és az őszinteséget megőrizni vágyó, a barátságot beváltandó értékesélyné tekintő emberre csak megalázó kudarcok várnak (vö. *Voltak barátim...*, *Barátaim megölelének...*). A barátság kizárólag a fiatalkori naivitás közegeiben bontakozhat ki. De amint a világ szükségszerűen elembertelenítő hatása, az emberi természet negatív meghatározottsága érvényesülni kezd, barátság sem létezhet többé. Az ember – ifjúsága múltán mind magánosabbá válik. E magánosság viszont csak azok számára fájdalmas, akik tartalmas kapcsolatokra áhítoznak. Ilyenek pedig – a *Felhők* tanulsága szerint – alig-alig akadnak.

Az *önérdék* kritikája eszmetörténetileg a felvilágosodás holbachi-helvetiusi szárnyának – rousseau-i irányban való – meghaladását, egy illúzió elutasítását is jelenti. Holbach vagy Helvetius szerint az önérdék követése – sarkítottan fogalmazva – a másik ember (és az egész társadalom) érdeke egyben, azaz feltétlenül összeegyeztethető a tartalmas, mély emberi kapcsolatok szükségleteivel. Önérdék és barátság *létező* antinómiája a kibontakozó polgári világ apológiáját nyújtó gondolatrendszerükben föl sem vethető. Petőfi számára viszont – a későbbi fejlemények hatásaként – már nem kétséges: az önérdékek gátlástalan érvényesítése – s lényegéből, belső tendenciájából fakadóan – tagadja a humánus emberi viszonyokat, belőle semmiképp sem születhet méltó barátság. S természetesen, az önzés bírálata – objektíve – ama világ kritikája is, mely „nem hagyott meg más köteleket ember és ember között, mint a meztelen érdeket”...¹³

A kora ifjúság zavartalannak tűnő identitásélményét, naiv harmóniatudatát az ébredő szerelemvágy bomlasztja szét, radikálisan megváltoztatva a világhoz – a tegnapi igényekhez és reményekhez – fűződő viszonyt, a szem-

lélet és magatartás egészét. Tamás Attila summázó megállapítását idézve: „a lélek teljes korszakváltásának” évadja köszönt be.¹⁴ A fellobbanó új vágy az érzelmi bensőség gyökeres átalakulásának folyamatában tárul elénk: felkavaró, szinte riasztó, hiszen még nem reflektálható ismeretlenségétől az általa létrehívott, mind körvonalazottabbá váló eszményig, az emóciók – egyelőre még törvényszerűen absztrakt – tárgyainak kialakulásáig. Az érzelemdús vágy eleinte a *más* iránti ellenállhatatlan igényként fejeződik ki, mely megtagadtatja a korábbi álmokat, értelmetleneknek ítéli a *kincs* és *dicsőség* – hangsúlyozottan énközpontú – ábrándjait, s amely már nem elégülhet ki a feltétlen barátság szférájában. Az eddig fölépített világ teljes összeomlása után jelennek meg a vágy természetére utaló „tündéri lények”. Horváth János méltán figyelmeztet arra, hogy „már e szakaszban özőn az allegória. S mit jelent? Mennél általánosabb feleletet adunk, annál kevésbé tévedhetünk...”¹⁵ – A „tündéri lények” tehát a szerelemvágy teremtményei, az eszményire – a *tökéletességre* – áhítozó ifjú zaklatott, felfokozott képzeletének szülöttei. A nőideál fantáziaképei, melyek az elképzelhető *szépség* és *tisztaság* esszenciáját testesítik meg, erotikus formában. Az első szerelem megismételhetetlen különossége, ígész ereje – sajátos többlete – épp ezen előkészítettségében, a másik nem egészéhez kötődő intenzív, már-már platonikus végletességű eszményállításban, mindent ígérő és mindent követelő, titkokkal teli hatalmában rejlik. S az egyedüllét valamennyi változatától különböző magánosságban. Sejtetvén, hogy a föltozuló nyugtalanító kérdésekre a minden biztos pontját elveszített egyén csak önmagától remélhet hiteles választ. Mert e vágy hasonlíthatatlan varázsa és gyötrelme is, hogy tartalma – kifejlésének kezdeti stádiumában – mással megoszthatatlan, hiszen újszerűsége és ismeretlensége folytán még nem azonosítható, nem racionalizálható: „Társim nevettek a sápadt fiun, / Csak jóbarátom, ő nem nevetett, / Fejét csóválta, búsan, szomorun. / Mi lelt? kérdezte; én nem felelék, / Mert hisz magam sem tudtam, hogy mi lelt.” A mások számára többnyire komikusnak ható, érthetetlen zárkózottság, a szükségképp elmagánosodáshoz vivő feszült befelé fordulás jelzi, hogy az emócionális személyiség fejlődése (itt és általában) kettős érvényű folyamat: az új csábítások valódi tartalmának fokozatos tisztázása – önmegismerés egyben. De az egyedüllét keresése azt is sugallja, hogy e vágy kiszakít a hétköznapi megszokottságából, spontaneitásából, határozottan átértékelte az egyén valamennyi viszonyát, új világba emel. Az „életzaj”, a hirtelen jelentéktelennek, zavarónak tetsző mindennapiság – a *lényegről* terelvén el a figyelmet – ilyenkor válik elviselhetetlenné. A vágy teremtette eszmények azonban pusztító erejükké növekedhetnek, hiszen fényükben a valóság egyre sivárabbnak, egyre szürkébbnek, örömtelenebbnek tűnik – a „tündéri lények” szenvedélyes elkötelezettjének nem kínálhat megnyugvást.

A szerelemvágy mélyülésének, kiteljesedésének rajza – Petőfi lírájának egyik legemlékezetesebb részleteként – a rendkívül összetett, dinamikus erzésállapotot a maga kivételes totalitásában láttatja: félelmetes, gyötrő, sőt pusztító, de égberőpítő és gyönyörteli – egyszerre, ambivalens természetéhez híven. S emögött folyvást ott van a múltidéző férfi kikristályosodott élettapasztalata, a többé vissza nem térő csodát értelmező, utólagos fölismerés, hogy mindez a törvényszerű érzelemfejlődés, a megrázkódtatásszerű korszakváltás természetes vonzata is.

A mennyei vágy azonban itt a földön teljesedik be. Az égbevágyó, a valóságtól veszedelmesen elszakadó ifjút finom – egyszerre megértő és távolságtartó – ironiával ellenpontozza a kiemelten *evilági* leány: „Ahol vagyunk, ez a föld, nem az ég.” A *Tündéralom* fiatal hősnője – feminin küldetéséhez méltón – megmenti, az éltető földhöz köti a testetlen ideákért rajongó ifjút, de az *égi* boldogságot ígéri számára. Mert benne *mégis* az eszmény jelenik meg, az önfeledt ifjú ezért állíthatja: „sajátom vagy, tulajdonom./Mert teged az én képzetem teremtet.” A valóság maradéktalanul megfelel az előzetesen kialakított eszménynek, ismét létrejön tehát a vágyott harmónia, de immár nem az elvont, gyermekies álmokban, hanem az *itt és most* realitásában.

Az ifjú számára – mondhatni: a valóság diadalaként – mindegy már, a földön vannak-e avagy az égben, mert a konkrét *Te* válik egyedül lényegessé. A konkrét *Te*: a másik ember totalitásának feltétlen igenlése, a teljes feloldódás, az általa megvalósított mássá-levés.¹⁶ – S a két fiatal körül minden megváltozik, a szerelem sugarai a környező valóságot is áthatják, különlegessé varázsolják, titokzatos jelentőségűvé emelik, transzcendenciával telítik. De ezt a metamorfózist csak a beavatottak – a szerelmesek – érzékelhetik, hiszen a gyökeres változás nem a világban, *bennük* ment végbe:

„Tekints körül”, szólott a csók után
A lányka, „látod, milyen változás?
Én nem tudom, honnan, s miként van ez,
De mostan az ég és a föld egészen más.
Kékebb az ég, sugárosabb a nap,
S e fák alatt itt hűvösebb az árnyék,
S pirosb a rózsza, illatosb a lég...
Ah, mintha csak egy más világban járnék!”

„Más a világ, más, nem olyan, minő volt”,
Feleltem én, „vagy csak mi változánk?...”

A *Tündéralomban* kifejlő szerelem a spirituális és az érzéki oldal – e gyakran szétváló mozzanatok – tökéletes harmóniáját nyújtja, hiszen a leány

az égi ideák megtestesítője ugyan, de a beteljesülés korántsem csak a szellem, a lélek köreiben történik: „Ajk ajakon, kéz kézben, szív szíven”. S ez is – mint *minden* ebben a világban – messzemenően természetes.

Két egymásba feledkező ember és az édent is jelképező természet – a szerelem festésekor mindvégig csak ennyi van jelen. Mivel csak ennyi szükséges, mivel az első szerelem emberi lényege már ennyivel is hiánytalanul konstituálható. Szegedy-Maszák Mihály megalapozottan írhatja: „A *Tündérlom*-ban összegezett *költői világkép* hasonló fejlődéstörténeti szerepet töltött be a 19. század első felének költészetében, mint Feuerbach *filozófiai rendszere* ugyanennek az időszaknak gondolkodásában: míg Descartes-nál és a klasszicista költők többségénél a cogito, Kantnál és Blake-nél a transzcendens alany, Hegelnél és Goethénél az eszme képezte a fogalmi, illetve a megjelenített gondolat magját, addig Feuerbach filozófiájában, illetve Petőfi 1845-46-ban írott költeményeiben a valódi, érzékelhető és konkrét ember vette át ezt a központi szerepet.”¹⁷ Csupán utalni kívánunk itt arra, hogy Szegedy-Maszák túlságosan kiterjeszti, egy egész pályaszakaszra vonatkoztatja analógiája érvényességét, s ez már – számunkra – kevésbé meggyőző. Mert – például – a *Felhőkben* nem annyira az „érezhető és konkrét ember”, hanem inkább az „emberi természet” válik a kifejeződő gondolat, a művészi reflexió tárgyává (vö. *Nem süllyed az emberiség... Miért, hogy láthatatlanok... Mint lótfut a boldogság után... Midőn a földön...* stb.). A ciklus és a környező alkotások világát az elvont antropologikus szemlélet is jellemzi, mely – ha filozófiai párhuzamokat keresünk – leginkább a felvilágosodás eszmei tendenciáival rokonítható. De ez nem változtat azon, hogy a fölvyillantott analógia a *Tündérlom* interpretációjához lényeges szempontot kínál, ennyiben feltétlenül termékenynek bizonyul. Mert Petőfi műve nemcsak emberképében, hanem – részben ebből levezethetően, közvetve – a szerelem értelmezésében is sejtet némi hasonlóságot a német bölcselő nézeteivel.¹⁸ A *Tündérlom* időszembesítő, a felnőttlét és az ifjúság különbségére építkező gondolatszerkezete lehetővé teszi azt a feltételezést, hogy a férfi a meghasonlottság (az elidegenedettség) állapotából úgy tekint vissza az első szerelemre, mint a teljes *közvetlenség* idilljére, mint olyan kapcsolatra, mely lényegéből fakadóan nem ismeri az elidegenedést. Vagy: „Egy meghatározatlan lény tárgyiatlan lény, egy tárgyiatlan lény viszont semmis lény” – olvashatjuk Feuerbachnál.¹⁹ S tudjuk, a filozófus gondolatrendszerében az ember legalapvetőbb tárgya: a másik ember. Petőfi hőisével a beteljesült szerelem ezeket a szavakat mondatja: „E csók, e csók! ez édesb volt a méznél / S az anyatejnél. *Csak ezóta élek; / Midőn elcsattant e csók ajkamon, / Érzém, hogy ekkor szállt belém a lélek*” (magunk kiemelése). Az ifjú – úgy véli – igazi élete a viszonzott szerelemmel kezdődött, ekkor vált teljesen önmagává, Valakivé. Mert ekkor lett meghatározott lénné. Ekkor – s *csak a Másik által*. Önmagában az ember

saját lényegiségét sem képviselheti, a konkrét *Te* nélküli *Én* – a szerelem-vágy zaklatott periódusa erről is tanúskodhat – még csupán *elvont* egyedként, a lényeg lehetőségeként definiálható. De említhetnénk azt is, hogy az evilágon – a szerelemben – megvalósított menny motívumköre, ha nem csupán lírai toposzként értelmezzük, szintén földidézheti bennünk Feuerbach legismertebb gondolatait.

E *spekulatív* úton rokonítható általános mozzanatokból, természetesen, semmiképp sem szabad direkt eszmetörténeti-filológiai következtetéseket levonni. Annyit viszont állíthatunk, hogy a *Felhők*-korszak költőjének és a szeretet-szerelem filozófusának itt (és csak itt) fölsejlő szemléletbeli konkordanciái *nem egészen* véletlenszerűek. Mert van közös alapjuk: a kor ellentmondásos valósága. A 19. század első felének számos jelentékeny művésze és gondolkodója megélte a polgári világ nyomasztó elidegenedettséget, s válaszolt is a társadalmi valóság e kényszerítő erejű kihívására. S ezalól – említettük már – Petőfi sem kivétel: a *Felhők*-korszak egésze erről győz meg bennünket. (A polgári társadalom ellentmondásos valóságával, mint a Szabadság, Egyenlőség, Testvériség történelmi ígéretének sorsával és mint lehetséges perspektívával ama – fejlődésükben megkésett – nemzetek értelmiségének is szembe kellett néznie, ahol még a feudális viszonyok átalakítása, felszámolása volt a közvetlen feladat. Az eredendő eszmények és a realitás összevetése pedig – miképp ezt a reformkor politikai gondolkodásának számos változata, közöttük a meghasonlottságból kiemelkedő Petőfi forradalmi nézeteinek és törekvéseinek rendszere tanúsítja – a fölismerett antinómiákat megszüntető történelmi utak keresésére sarkall, az eredmények azonban többnyire újabb „szükséges illúziókat” rejteneek.) A *Tündérrálm* tehát annyiban hasonlítható megalapozottan Feuerbach bölcséletének végső emberi sugallataihoz, amennyiben a szerelem lényegszerű közvetlensége az elidegenedtség fojtogató állapotát ellenpontozza. De hangsúlyozzuk: *csak* az első szerelem földidézésébe feledkező költői futamok mutatnak hasonlóságot Feuerbach meggyőződésével. A keretbeli *én* számára már teljességgel idegen a szerelem kizárólagosságának apoteózisa, az amour passion (vagy a szeretet) és az emberi lényeg azonosítása. Mert a szerelem a felnőtt nosztalgiaja szerint – csak a kora ifjúság periódusában zárhatja ki a társadalom elidegenítő hatását, mivel csak ekkor lehet maradéktalan önmegvalósítás. A *Felhők*-korszak alkotásai azonban – a felnőtt ítéleteként – azt sejtetik, hogy az intim-szféra (s benne a szerelem) is kíméletlenül alá van vetve az erkölcstelenség – az „önösség” – mindent átfogó tendenciáinak. A szerelem tehát korántsem mindenható: élettapasztalat, ember- és társadalomkép egyaránt erre figyelmeztet.

A szerelem *nem lehet mindenható* – önnön természete folytán sem. A két fiatal kapcsolatának megszakadása ebből a szempontból is kiemelt jelen-

tőségűvé válik:

Eljött az ősz, ez a vad zsarnoka
A természetnek. Kérlelhetetlen karja
Letépi a szegény fák levelét,
A földre sújtja, és lábbal tiporja,
Lábbal tiprá boldogságunkat is;
Reánk küldé enyészetes szelét
Elválás képiben, s ez arcainknak
Leszaggatá szép rózsalevelét.

A szerelem törvényszerűen mulandó, fellobbanásában már benne rejlik elhamvadásának végzete (vö. *Oh szerelem...*). Az elszakadás ezért tűnik szembeszökően motiválatlannak. Nincs semmiféle külső kényszer, nincs semmiféle beavatkozás a szerelmesek idilljébe: magától hüllik szét, az évszakok változásának természeti szükségszerűségéhez hasonlóan. S ezt – bármily kegyetlen is – tudomásul kell venni, tiltakozni ellene: értelmetlen, hiszen a mulandóság, az érzelmek átalakulásának folyamata szintén a szerelem – s kiváltképp: az első szerelem – fölkavaró emlékezetességének egyik forrása. Ez a tudat emel a pusztasá nosztalgia fölé, ez zárja ki a melodramatikus jellegű fordulatok lehetőségét. A szerelem mulandó: „... e virágok elhervadtanak már; / Mit ér szemlélnem száraz kelyhőket? / Repülj ki e szép kornak édenéből, / Haldokló hattyum, bús emlékezet!” – Ez tehát a felnőtt *egyik* viszonya az ellobbant és vissza nem hozható első szerelemhez. A tudatos beleenyugvás abba, hogy ez az ígésző élmény kettősen is meghatározott időhöz kötött: az életkor és a szerelem természete által egyként determinált. A *másik* viszony azonban az emlék – a benne foglaltatott emberi tartalom – feltétlen megőrzésének igényéből, követelményéből fakad: „Azóta arcom és kezem begyógyult, / Arcom s kezem, mit tüske sérte meg, / S szívemből is ki vannak irtva már / Az elválástól támadott sebek; / De e sebeknél jobban fáj nekem most, / Jobban fáj az, hogy már-már feledem / Ábrándjaidnak édes üdvességét, / Oh tündérálom, első szerelem!” – Jobban fáj, mert a feledés maga is a szépség és boldogság, az ifjúság mulandóságára vall. Jobban fáj, mert azt, amivel az első szerelem gazdagította az egyéniséget – a másik emberben való teljes feloldódás készségét, az életélvezet iránti fogékonyságot, a „kedélyradikalizmusát”²⁰ – *nem szabad* feledni, hiszen mindez a férfi számára is érték. Róluk – a módosuló lehetőségekhez, a változó körülményekhez szabottan – a felnőtt sem mondhat le. De neki már nem csak a szerelemben rejlő életértékek beváltására kell törekednie, az amour passion – noha kiemelt övezetként – mindössze egy részterület lehet a célok totalitásában. Mert a férfi elsődleges feladata: az építő cselekvés, a világ tudatos – eszmé-

nyek által vezérelt – alakítása.²¹ A *Tündéralom* gondolatainak, a *Felhők*-korszak tükrében felmutatott tanulságainak köre itt zárul be. Visszaulhajtunk tehát a mű intonációjára: az emlékező helyzet válságtudata ugyanis épp abból fakad, hogy az autentikus cselekvésre a valóság nem kínál semmiféle lehetőséget. Az építő lendületet így rezignációvá oldja.

A *Felhők*-korszak lezárulása után, a forradalmári elhivatottság kiteljesedésének folyamatában alakítja ki Petőfi a szabadság-szerelem hierarchiáját, s a benne kikristályosodott meggyőződést később, a radikális cselekvés éveiben tettekkel igazolja. De a szerelmet *mindvégig* értéknek tekinti, vágyaival, hajlamaival ellenkező feláldozása a legsúlyosabb konfliktusokat robbantja ki, mert a cselekvésre sarkalló *eszmény* nem feledtetheti vele a *konkrét* emberi igényeket, az életélvezet természetességét. Az elképzelt jövő a jelen valóságát – szükségleteit és adottságait. S az öldöklő csaták rövid szünetében majd pacsirtaszóra figyel, mely neki – a költészet mellett – a szerelem ígéreteiről dalol, a harmónikus létezés örömről. Számunkra annak példázataként is, hogy Petőfi nem feledte az egykori tündéralom lényegi üzenetét. – Az ifjúnak meg kell élnie a tündéralmokat. A felnőttnek pedig princípiummá kell emelnie az egyszerű csoda általánosítható emberi tartalmát. *Mű és élet* parabolája így válik teljessé.

JEGYZETEK

1. *Petőfi Sándor*. Bp. 1922. 239.
2. *Petőfi Sándor*. Bp. 1967. 203.
3. *Az önmagáért szóló alkotás* kategóriáját Németh G. Béla nyomán alkalmazzuk: *A könyörgés artikulációja, a reménység jegyében*. (Balassi Bálint: Adj már csendességet...), in: 11 vers Bp. 1977. 75.
4. i. m. 241.
5. i. m. 240.
6. i. m. 239.
7. E kapcsolat kiemelése a *Tündéralom* szakirodalmának egyik – magától értetődően – leggyakrabban visszatérő motívuma. Már Ferenczi Zoltán utal a költemény témájának és *A hóhér kötele* néhány részletének szembeszökő hasonlóságára: *Petőfi életrajza*. II. Bp. 1896. 235-37.
8. Pándi Pál – Pálmai Kálmán: *Petőfi Sándor*. Bp. 1973. 115-16.
9. *A puszta moralitás* – s általában: a *moralitás* – fogalmát Heller Ágnes értelmezésében alkalmazzuk: *Az aristotelesi etika és az antik ethos*. Bp. 1966. 19-20. valamint 39-50. (Vö. még: Huszár Tibor: *Heller Ágnes: Az aristotelesi etika és az antik ethos*, In: *Történelem és önismeret* Bp. 1968. 392-413.) Petőfi moralitásának, az *én* és a

világ szembenállásának kialakulását részletesebben elemeztük A világgyűlöletől a forradalmiságig (Petőfi Felhők-korszakának értelmezéséhez) c. kéziratban lévő dolgozatunkban.

10. i. m. 202.
11. Vö. Fekete Sándor: *Petőfi és jakobinusai*. In: Számadás az ünnepről Bp. 1975. 56-77.
12. i. m. 240.
13. Marx és Engels: *A Kommunista Párt kiáltványa*, in: Marx – Engels válogatott művei I. Bp. 1975. 139.
14. *A 20. századi Tündéralom* (Illyés Gyula: Ifjúság), *Studia Litteraria* 1975. 174.
15. i. m. 241.
16. Lukács György a szerelmet kizárólagosan a *partikularitás* megnyilvánulásaként értelmezi, önnön fogalmi rendszerén belül *teljességgel konzekvensen* (*Az esztétikum sajátossága* II. Bp. 1965. 557-58). Meggyőződésünk azonban, hogy a nembeliség-partikularitás kategóriapárjával – általánossága miatt – nem bontható ki a szerelem különös, a partikularitás alapismérveivel már nem minősíthető jegyeket is fölmutató természetének teljessége. Részletesebben érintettük e kérdést *Petőfi, az „ember” és a „polgár”* (A költő forradalmiságának kérdéséhez) c. – az It-ben megjelenő – írásunkban.
17. *Világkép és stílus Petőfi költészetében*, in: *Világkép és stílus* Bp. 1980. 222-23.
18. Az alábbiakban Heller Ágnes Feuerbach-értelmezését követjük: *Ludwig Feuerbach redivivus*, in: *Portrévázlatok az etika történetéből* Bp. 1976. 333-369.
19. *A kereszténység lényege* Bp. 1961. 50.
20. *A kedély radikalizmusának* fogalmát Heller Ágnes idézett Feuerbach-tanulmánya nyomán alkalmazzuk.
21. A korai radikális cselekvésvágyat – mint a kibomló világgyűlölet ellenpontját – tüzetesen elemzi Pándi Pál a *„Kisértetjárás” Magyarországon* c. könyvében. (II. Bp. 1972. 28-30.)

„LE BEAU SOUVENIR” – „LE TRISTE SOUVENIR”

(Sur la signification de *Tündérlom* de Petőfi)

Un Rêve féerique est l'une des oeuvre représentative de Petőfi dans cette période de son évolution poétique qui trouve sa meilleure expression dans le poème intitulé *Felhők* (Nuées). Les premières images du poème reflètent les troubles et les doutes de cette période, cette absence totale de perspectives que justifient les angoisses du poète devant les contraintes de l'existence. Pour en expliquer le contexte social et historique, l'auteur fait un rapprochement entre cette conscience malheureuse et les conclusions générales qu'on peut tirer du cycle des *Nuées*, à savoir que Petőfi – sous l'influence de ses propres conflits et de ses études historiques – a vécu et exprimé l'une des conséquences élémentaires de l'aliénation de l'époque bourgeoise: le déchirement qui provient de l'antinomie des idéals de citoyen et de la réalité bourgeoise. Le souvenir du premier amour, évoqué dans ce poème, constitue un contrepoint par rapport au présent vain, sans perspectives et à un avenir incertain: c'était là une période d'harmonie entre l'idéal et la réalité. Un homme déchiré se souvient ici de son premier amour, d'une idylle passée sous le signe de l'intimité, d'un rapport qui par son essence même ignorait l'aliénation. L'amour cependant – à en croire l'adulte plein de nostalgies – ne saurait neutraliser les influences aliénantes de la société que dans cette période de prime jeunesse, celle-ci étant la seule qui permette d'une manière absolue la réalisation de soi. L'amour n'est donc point tout-puissant: c'est ce qui ressort des expériences, de la vision humaine et sociale. On ne doit pas pour autant oublier ce que l'individu doit à ce premier amour qui a sa propre valeur pour l'adulte. La fin du poème suggère cette dualité, la nécessité d'une sauvegarde et d'un dépassement.

„..... KEGYETLENUL FÉLRE VAGYOK ÉRTVE”
(*Arany és az időmértékes verselés, az Ártatlan dac tükrében*)

1

„Lakolok oly bűnökért, melyeket elkövetni gondolatomban sem volt” – folytatódik a dolgozatunk címébe emelt Arany-idézet. 1856-ban írta mind-azt a költő Erdélyi Jánosnak, aki bírálatot készített a *Keveházáról* és a *Katalinról*.¹ A bírálat és a válasz egyik lényeges motívuma az említett művek verselésére vonatkozik: Erdélyi hangsúlyos ütemezésűnek tekintette a metrumot, felező nyolcasok sorozatát hallotta, hibásnak minősítve az aszimmetrikus tagolású nyolcasokat. Arany a két mű metrumát időmértékesnek, jambusnak nevezi, ahol a klasszikus sormetszet természetesen mutatkozhat akár a negyedik szótag után (dierézisz), akár az ötödik szótag után (penthemimeresz). Hiába tudjuk ma már, hogy a dierézisz-metszetű időmértékes sorok a magyarban rendszerint ütemkapcsoló bimetrikus (tehát hagyományos ütemezést is sugallani képes) metrumot érvényesítenek – Arany az ütem-élményt kitagadja e művekből. Megjegyzi ugyanis, hogy jambusi-trocheusi verseiben szándékai szerint egyértelmű (monometrikus) időmértékezés működik. „minden igényei nélkül a hazai ritmusnak”. Erdélyi csupán ütemezést érzékelt. Arany csupán lábazást – a kettő szimultán kapcsolatának szerkezeti logikája a verselméletben még ismeretlen volt ekkor.² A valóságos metrikai tény más-más rétegét tudatosították. A részizagságok ütközése mindkettőjüket nyugtalanította. Arany ekkori általános rezignációját súlyossá mélyítette. A magyar verstan fejlődése a továbbiakban – már Négyesy-től számíthatóan – Arany jambusi metrumát fogadta el, az elméletileg erősebb szerzői rész-izagságot. Erdélyi ugyan nem módosított eredeti nézetén, az ő rész-izagságának értelme azonban csupán a szimultán metrum szerkezeti jelentésének feltárását követően mutatkozhatott meg. Erdélyi makacssága is termékeny volt.

Arany verselő művészetének elméleti mérlegelése, egy-egy alkotásának versezeti-metrikai értelmezése ma is gondokat okoz. Érdemes előre bocsátanunk, hogy általában (szinte mindenkor) csak ott, ahol az időmértékes metrum is jelen van, mai terminusokkal tehát monometrikus időmértékes vagy szimultán metrumú verseiben. A *Toldi* egyesek szerint trochaikus,³ a *Tetemre hívás* daktilusi-anapesztusi sorok szövevénye,⁴ a *Toldi*ban erős a choriambizáció, amely általában is jellemzi Arany verselését,⁵ jambizálás és az anapesztizálás sűrűbb, mint a paralel trochaizálás vagy daktilizálás, pedig az elméletirő Arany mintha az utóbbiakhoz vonzódna.⁶ Ma már okkal nevezhetők bizonyos versei szimultán metrumúaknak,⁷ noha kellően alapos

statisztikai áttekintésünk éppen ezekre nézve nincsen. Már a metrikai karakter tekintetében is egymást kizáró két nézet fogalmazódott meg az *Artatlan dac* verselését illetően.⁸ A példák száma bőséggel gyarapítható – szándékunk itt nem ez, hanem a verstan elméleti bizonytalankodásának vizsgálata, valamely későbbi egyértelműség érdekében.

2

Arany János nézeteit az időmértékes metrumra vonatkozóan egyrészt nagyhatású verstani tanulmányából,⁹ másrészt bírálataiból illetve Aristophanes-fordításaihoz fűzött megjegyzéseiből rekonstruálhatjuk. Levelezése e tekintetben igen keveset ad. A legfontosabb persze a versek vallomása, de éppen ezek a vallomások bizonytalanok az értelmezés számára.

Az időmértékes metrikáról Arany nem írt tanulmányt, nézeteit erre nézve még úgy sem foglalta rendszerbe, miként például némely terjedelmes levelében Kazinczy. Indokoltnak tetszik az a véleményünk, hogy *Arany időmértékes metrum-szemlélete megegyezik a felvilágosodás korától saját koráig kialakult hazai hagyományával*, már ami a szövegprozódiát, a verslábképzést, a metszeteket s a lejtésegységet illeti. Arany az időmértékes verselést a klaszikus-nemzetközi szabályoknak megfelelő magyar hagyomány szerint műveli, a szótagmérésben (prozódiában) is ehhez igazodik. E magyar időmértékes verselési szabályok a felvilágosodás korától kellő rendszerezésben, iskolai alkalmazásra képesítve periodikusan napvilágot láttak, belőlük tanult Arany is, ezeket tanította Nagykörsön is.¹⁰

A *jambusokra* nézve hagyományos metrum-őrző. Az idézett levélben (Erdélyihez) így ír: „A legtöbb sor tisztán és szabályosan kiadja a jambust, ha ottan-ottan vagy egy hibás láb fordul elő, az, tekintve a rimes sorok rövidségét, a költemények hosszú és elbeszélő voltát, nem a világ. A lejtelem azért megvan, s ha az én fülem vastag csalódásban nem sínylek, a jambus folyvást érezhető.” Ezt állítja ugyanitt *trocheusaira* is. Magunk úgy látjuk, hogy Arany sok jambusi versében az időmértékes licenciák nem gyakoribbak, mint amennyit a hagyomány követ: spondeusok, olykor choriambusok tűnnek fel, a felvilágosodástól napjainkig működő jambizálás gyakorlatához híven. – Amikor 1862-ben Müller Gyula Petőfi *Az Apostolát* kiadta, Arany háborgott a tömérdék torzítás miatt. Többek között azon prozódiai torzulások miatt is, amelyek elrontották a jambusokat, vagy éppen trochaizálásba verték át a jambusokat.¹¹ – A *dramai versalak és pályaműveink* című dolgozatában Arany jövőbe mutató észrevételt tesz a szövegprozódikus ötös jambus mondattni feleződésére, amely mai fogalmainkkal nem más, mint a jambusi szimultán tízes. Madách nagy művében végzett javításai metrikailag a szövegprozódikus jambizálást erősítik.¹² „A végezet elítélt állata” sorban zavarja

a második versláb pirrichiusi alkata, saját változata a szabályosabb jambizálás felé mutat: „a végzet arra ítelt állata.”¹³ Az időmértékes sorokban védi a verslábak számát, de megengedi versen belül a sorok szótagszámának változását, ha pl. spondeust anapesztus helyettesít.¹⁴ *Arany tehát híve a szövegprozódikus jambizálásnak és trochaizálásnak, a kialakult hazai gyakorlatnak megfelelően*, a teoretikus fragmentumok mellett bizonyítják ezt ilyenmű versei is. Nincs bennük metrikai extremitás, egyénieskedés. Föltehető, hogy Arany beéri itt a létező elméleti munkákkal, maga ezért nem kísérletezik új rendszer alkotásával. Szimultán érzékre valló megjegyzését azonban nem tekinthetjük perdöntőnek, mert az általa külön metrikai jelenséggént szemlélt drámai jambusra vonatkoztatja csupán, a lírai jambusra aligha. Az esztétikai méltatás mégis általánosnak tűnik: „...nem is igaz, hogy a magyar jambus nem alkalmas a szavalásra. Nem a jambus a hibás, hanem aki írja.”¹⁵

A klasszikus metrumok közül a *hexameter*-ről nyilatkozik. Vörösmartyt nagyra becsüli, a prozódikus pongyolaságokat nem tűri itt sem: amikor egy epigon-művet bírál, a vörösmartyas szabályosság híve.¹⁶ Mint tudjuk, ezt érvényesíti *Az elveszett alkotmányban* is, noha a költő ezzel „búcsút mondott a nem neki való formának”¹⁷ – természetesen nem elsőrendűen metrikai okok miatt.

Arany Jánosról tehát elmondhatjuk, hogy időmértékes tervezetű alkotásaiban az általa kitűnően ismert és vállalt szövegprozódikus hagyományt követte a metrumban. Elméleti újítás itt nem érdekelte, költői gyakorlatának fölényes, meghatározó-megnyugtató többsége sem mutat valamely kimondatlan eredetieskedő szándékra.

3

Szükséges volt mindezt elmondanunk, mivel verselméleti tekintélyét megalapozó nagy tanulmányában, az 1856-os *A magyar nemzeti vers-idomról* címűben különös-sajátos időmértékekezést hirdet meg. Amennyire hasznos, axiomatikus vagy részeiben fejlődést sürgető a hangsúlyos-ütemező verselési rendszerre vonatkozóan, annyira megtévesztő, a fejlődés rendjét napjainkig szétziláló az időmértékre vonatkozó fejtegetése. Erre is igaz, maradéktalanul, hogy *szándéktalan bűnökért lakol*, mivel tanítása lényegében egyéni, vagy közvetlenül korabeli felfogást tükröző, amit a megfogalmazás világosan bizonyít. Az utókor, sőt, a kortársi értelmezők fatális tévedései okozták s okozák a galibát.

A magyar nemzeti vers-idomról kizárólag a hangsúlyos-ütemező verseléssel foglalkozik. A III. és az V. fejezetben már látható, hogy a zenei *ütem*-ből formált *ütemet* Fogarasy János nyomdokait követve hajlandó *versláb*-nak is nevezni.¹⁸ Megemlíti ezen új, zenei prozódia, dallamprozódia alapján a

Kis kacsá fűrdik metrumának kettős adonicus-hangzását is, majd a VI. fejezetben részletesen kifejti a hangsúlyos vers ütemeinek időmértékére vonatkozó nézeteit. Ezeknek számunkra érdekes summázata mindössze ennyi:

a) a szótagokat zenei (dallam-) prozódiaival minősíti, amely alapvetően eltér az Aranytól időmértékes versekben pontosan alkalmazott, hagyományos szövegprozódiától. A dallamban rövid vagy nyújtott szótagokat jelöli hagyományos jelekkel a szöveggént rögzített versben is rövidnek vagy hosszúnak. Az így mért szótagokból sző verslábakat, amelyeknek hagyományos – szövegprozódikus – elnevezéseit megőrzi. Megállapítja például, hogy a két szótagú ütem a magyarban vagy spondeus, vagy trocheus. A dalméadák egyi-

– / – / – / – / –

ke: *Nincsen olyan derék asszony*. A sor felett a szótagmérték jeleit Arany írja így, a spondeusi tagolás is övé. Az 5. szótag szövegprozódia szerint sohasem lehetne hosszú. A zenei és a szövegszerű szótagmérés sok-sok példában eltér e tanulmányban, Arany számára a zenei, a dallambeli az érvényes. – Kétségtelen, hogy a magyar prozódia történetében látványos extremitások egyikének vagyunk tanúi itt, a tisztavirág-életű, kortörténeti érdekességű ötletek egyike virágozik ki. Aranyon kívül nincs még egy jelentős magyar költő, aki ilyen prozódiát vállalt volna, hirdetett volna elméletileg, s olykor követett volna saját verselésében. Ismernünk kell Aranynak ezen elméletét, egynémely versének szándék szerinti metrizálása miatt is,¹⁹ de a kuriozitást is látnunk kell. A különös szótagmérésből adódó, hagyományos megnevezésű verslábokról mindenkor tudnunk kell, hogy szövegprozódiában helyüket meg nem állják.

b) A zenei prozódiaival mért zenei verslábak – hagyományos nevüket megőrizve – a szövegmetrummal csaknem mindenkor megegyező *ütemezés* kíséretévé válnak. A prozódiai extremitás itt csap át metrikaiba. Arany az ütemek szótagszámának számtani rendjében vázolja ütemelméletének időmértékes karakterizálását. Ennek az a lényege, hogy önmagát kioltó elmélet jelenik meg: mivel minden szótag jellemezhető zenei prozódiaival mért hosszúsággal vagy rövidséggel, Arany szinte minden variációt felvázol. A 3-4 szótagszámú ütemek verslábazásában így fordulnak elő aztán a szövegmetrikában gyakorlatilag érdektelen verslábak is, valóságosként, élőként szemlélve. Tény, hogy Arany törekvésében nem oktanul sejtjük az ütemkapcsoló bimetrikus tendenciát,²⁰ de tény az is, hogy ütemlábazása időmértékes szempontból téves. Míg az ütemezés szövegprozódikusan is megáll, a lábazás kizárólag zenei. S mivel Arany szerint a nemzeti verselés értéke és érdeke a lábazás szabadsága, pindari módon, az időmértékes metrumtól független, ritmikailag csaknem közömbös tényleírás, szótagjelölés az eredmény. A nyelvi spontaneitás kap megnevezést, így a metrikai érdek eltűnik. Minden jó a sorban, ami van, minden meg is nevezhető, de a metrikai minimum, a sorozatos-

ság és az ismétlődés teljességgel hiányzik. Arany ütemlábazása valójában csak ütemezés – az időmérték, a lábazás verstanilag, metrikailag felesleges sallang, inadekvát.

Az Arany-féle ütemlábazásnak zenei inspirációja mellett nyilvánvalóan felismerhető olyan ihletettsége is, amely a magyaros, nemzeti verselést kívánná rangjában – mint ritmikai rendszert – megemelni. Valami olyasféle törekvés, amely a nemzeti eposz megalkotásán való fáradozást fűti. A tanulmány valódi célja éppen az, hogy a népdalból kimért hangsúlyos metrikát, mint saját nemzetit propagálja. Az ütemlábazás, a zenei prozódia a változatok gazdagságának, harmonikus szintézisének illúzióját kelthette. Arany népies-nemzeti törekvésében koncepciót szolgáló, jóakarátú túlzás mindez. – Hatása azonban a verselmélet zavarához vezetett. Az Arany előtti időmértékes magyar szövegversek szabályai maradandó erővel alakultak ki. Aranyig sehol, senki nem méltatta hatékony erővel az elméleti verslábakat, a creticut, a bacchiust, az amphibrachyst, a paeonokat stb. XX. századi verstanunkban, metrikai elemzéseinkben kísértetiesen térnek vissza Arany felkarolt verslábai. Nyilvánvalóan az aranyi értelmezéstől megfosztva, időmértékes szövegversekre alkalmazva, Arany tekintélyétől illuzórikusan csillogva.

Tartozunk az igazságnak azzal, hogy Arany ezirányú töprengéséből értékes rész-megfigyelések is adódtak, amelyek persze nem mentik az elmélet egészét. A csupán sejtelemként felbukkanó ütemkapcsoló (ütemlábazó) szimultaneitás szakmai érdeme hosszú ideig, máig hatóan a metszetkapcsoló szimultaneitás elméleti felismerése, leírása ellen hatott, alapot teremtett más koncepciók szolgálatához, hangsúlyos-ütemező verselésünk mindenkori nyelvi fölényéhez az időmértékkel szemben stb. Olyan tévedésekhez, amelyek verselméletünket máig át- meg átszövik.

c) Az elvében téves szótagmérés (prozódia) kínálta az elvében téves ütemlábazást, melyek külön-külön is tévedések sokaságát evokálták. Belőlük következik a nézetem szerint leginkább megtévesztő Arany János-i metrizáló gyakorlat e tanulmányban, az időmértékes sor- és verslejtés egysége iránti teljes közöny. Egészen pontosak akkor vagyunk, ha Arany tanulmányában egy következetes, hangsúlyos-ütemező versben szemlélt zenei prozódia építő ütemlábazás időmértékes lejtés iránti közönyét állapítjuk meg. Arany logikája kikezdehetetlen. Fogalomhasználata mutat tőle nem várt könnyűséget – a szövegprozódikus, szövegmetrikus időmértékes terminusokat alkalmazza tanulmányában a zeneileg értelmezett metrumra is. Ez a leginkább megtévesztő tanulmányában. Ismételjük: a hiba nem az övé, hanem azoké a verstanosoké, akik az ő zenei metrizálását szövegmetrizálásként interpretálják.

A felvilágosodástól Aranyig a magyar verstanelmélet többé-kevésbé következetesen védelmezte az időmértékes sor- és verslejtés egységét. Trocheust nem tűrt meg jambusban és fordítva, daktilust nem tűrt meg anapesztusban

és fordítva. Monometrikus időmértékes szemléletében Arany is tudja és vállalja ezt a rendet, amely klasszikus és nemzetközi elméleti hagyományokat követ. Elegendő, ha a jambussal kapcsolatos, fentebb idézett nézeteire utalunk. — A sajátosan megmértékelt hangsúlyos-ütemező metrikában a lábazott ütemek a sorban minden metrikai rendet mellőznek, a lejtésegységnek már

u — — / u uu / u u — / — uu

nyomait sem leljük. Egy Arany-példa: *Nem anyától lettél, rózsafán termettél* = anapesztus-daktilus váltakozik, amit a tanulmány szövegmagyarázattal is kodifikál: zenei indokolással. — Aztán a szövegmetrikáéval megegyező jelölés, megnevezés láttán könnyű volt az utódoknak megfeledezniük a kontextusról: mindezt ütemező verseinkre mondja Arany, zenei alapokon. — A sor- és verslejtés tekintetében Arany tanulmánya csupán verstantörténeti kuriózum, s noha megtévesztő, gyökeres hagyománnyá vált századunk verselméletében. Az Aranyhoz nem csupán tekintélyvel, hanem méltóan mély tudományossággal kapcsolódó nagy tudós, Horváth János metrikai gyötrelmeinek egyik szakmai oka éppen Arany sugallatában rejlik: vállalja az ütemlábazást, lemond az időmértékes metrum lejtésegységéről. Pedig Arany költői gyakorlata elkerülte a buktatókat — önmagát nem értette félre. A magyar verselés nyelvi erejének birtokában olyan metrikai változatokat is torzulásoktól mentesen szólaltat meg, amelyekről elméleti ismeretekkel nem rendelkezett.

4

A magyar verstan Arany tanulmányát egymást kizáró elméletekben is alapként idézgeti. Különösen Arany László szólamdefiníciójával kiegészítve. Arany időmértékes metrumszemléletét azért sem övezte túlzott érdeklődés, mert az eredeti tanulmány kifejezett célja az ütemező metrika magyarázata volt (ebben máig mérőföldkő), s mert elméletileg az időmértékes metrikáról keveset nyilatkozott a költő. Ehhez járul Arany utáni verstanunk felfokozott érdeklődése a nemzeti, magyaros, eredeti, hangsúlyos ütemező metrika iránt, amelyben Arany nyomdokain tovább kellett lépkedni. A szimultán metrumnak Sík Sándortól számítható, egyre mélyülő vizsgálata fordította a figyelmet ismét az „időmértékes komponens” felé. — Érthető hát, hogy Aranyak az Aristophanes-fordításokhoz írt különös verstani kommentárjait alig méltatták. Az adott verstani fejlődéstörténeti helyzetben szinte szerencse is ez: okkal vélhetjük, hogy éppen a lejtés tekintetében tovább fokozta volna a zavart. — Ezeknek a megjegyzéseknek az az érdekességük, hogy szövegprozódia, szövegmetrika szerint jeleznek sorokat, amelyekben egyrészt jambusok keverednek trocheusokkal, másrészt anapesztusok daktilusokkal. Az elméleti verslábak köréből utalást találunk a creticusra

(– u –), az első paeonra (– u u u), a tribrachysra. Továbbá a Földi és Csokonai által megmegszólaltatott ionicus a minore-ra (u u – –), és a Fogarasy-Arany által különösen ütemlábazóként, Aranynál a zenei prozódia-jú ütemlábazásban is favorizált choriambusra.

Ez a legerősebb nyom arra nézve, hogy Arany kalsszikus időmértékes metrikában tudatosan is követett lejtésegységet mellőző sormetrikát. – Egyrészt azonban tudnunk kell, hogy Arany lényeges különbséget tett a drámai időmérték és a lírai időmérték között, másrészt a magyar hagyományokban és önmaga lírájában modern időmértéket követett, nem antik, hanem rímes időmértékes verseket írt – mindebből adódik a következtetés, hogy önnön verselésére ezen antik fordítás-élmény nem gyakorolt érzékelhető verselési hatást.

Végző konzekvenciánk tehát csupán annyi, hogy Arany János verselésének időmértékes mozzanataiban a jambusi-trocheusi modern és egyben hagyományos metrikát kell érzékelnünk, elemeznünk. Érzékeny volt a lejtésegység iránt is, ha időmértékes metrumokban írt. Munkásságában nem találunk egyetlen nyomot sem, mely a már nálunk is kialakult időmértékes metrikai szabályokkal elvileg ellenkezést mutatna. Az ide vonatkozó s ettől eltérő nézetek alaptanulmányának félreértéséből erednek.

5

A fentiek alapján próbálkozzunk meg *Ártatlan dac* című költeményének metrikai elemzésével. A szakirodalom Arany költészetében ritka metrumra, a daktilikusra húzza rá. Ilyet Négyesy kettőt tart számon, de a *Tetemre hívás* mellett nyilvánvalóan másra gondol, nem az *Ártatlan dacr*.²¹ Horváth János azonban csupán e két daktilikus Arany verset említi: *Tetemre hívás*, *Ártatlan dac*.²² Metrumelméleti szempontból a következőket folyvást szem előtt kell tartanunk:

- Aranynak nincsenek az anapesztusi-daktilusi mértékekre elméleti észrevételei. A gyakorlatban mintegy tíz anapesztusi metrumú vers mellett mindössze két daktilusit írt. Ez utóbbiakról licenciákat, lejtéskeveredést hangoztató metrikai értelmezések állítják, hogy daktilikusak. Az anapesztusi versek metruma körül a szakirodalomnak még nem volt vitája.
- A *Tetemre hívás* egyértelmű anapesztusi metruma mellett már voksoolt egy verstani dolgozat.²³
- Horváth János a *Tetemre hívás* daktilusi, részletes metrumértelmezésében nyolc egyértelmű anapesztusi sort vesz tudomásul. Megjegyzi, hogy Arany két daktilusi versében akadnak anapesztusi sorok, s az anapesztusi tíz versben is fel-felbukkannak daktilusi sorok.²⁴ Horváth János versta-

ni munkáiban az az érdekes, hogy eme utóbbi állítására egyetlen példát sem említ: van alapunk azon föltételezésre, hogy az anapesztusi sorok között otthonos daktilusiakról azért szól, mert a daktilusinak vélt versek sorai között „elháríthatatlan” anapesztusiakat kellett elismernie. Annak a tudósnak, aki érezte ezen lejtéskeveredés metrumelméleti különösségét. Horváth János ugyanis következetes vállalója az időmértékes verselés lejtésegységének, ezen nálunk is sarkalatos, hagyományos verselési törvényszerűségnek.²⁵

- Az *Ártatlan dac* daktilusi értelmezésének Horváth János a hirdetője, sőt a megalapozója. Hiszen Greguss *Tetemre hívás* – magyarázatát sem tekintheti teljes értékű elődjének.²⁶

A metrumelmélet fejlődése nyomán egyszerű racionalitás kínálja az újragondolás jogát, a verstani dolgokon hivatásból töprengők számára ezt egyenesen kötelességnek tekinthetjük.

Daktilusi-anapesztusi mértékeink egyértelmű elemzésének elméleti gondjaira Gáldi László világosan figyelmeztetett. Érvényes ez Arany két daktilusinak vélt versére is: az a természetes könnyedség, amely egyes magyarázatokban minden vívódás nélkül emlegeti a daktilizálást – olykor könnyelműségnek tűnik.²⁷

Az *Ártatlan dac* először 1885-ben jelent meg. Gyulai Pál jegyzetével. Ebben „sajátságos népdal-ritmus” utal a verselésre, Gyulai ezen szűkszavú véleménye verstani irodalmunkban visszhang nélkül maradt, noha van némi érdeme. Nyilvánvalóan a sorok ütemezhetőségére utal, az időmérték említése nélkül. Mai fogalmakkal azt mondhatnánk, hogy lényegében hangsúlyos-ütemező monometrikus hatású volt Gyulaira.²⁸ Horváth János számára elsőrendűen daktilusi-időmértékes, bár Horváth a magyar nyelvű időmértékes metrumokban következetesen hajlandó elismerni az ütemezés jelenlétét. Mai fogalmakkal: Horváth János számára időmértékes vezérritmusú, hangsúlyosan modulált a verselés. – Mi magunk Horváth János ezen karakterizálásával értünk egyet, kivéve éppen a vezető időmértékes metrum alkatát: szerintünk nem daktilusi ez, hanem következetesen anapesztusi.

Állításunk részletes indokolása megköveteli a költemény teljes metrikai leírását, a daktilikus és az anapesztikus tagolás (lejtés) szembesítését. – A vers sorai alatt kétszer írjuk le a mindenkor azonos prozódiai jeleket (a szótagmértékeket), az első esetben a versláthatárokat és a sormetszetet daktilusi, a másodikban anapesztusi értelmezésben. A sorok mellett az értelmezett verslábakat nevezzük meg a lábak kezdőbetűiről, itt jelezzük a hangsúlyos ütemezést is, hagyományosan.

A Tudománynak háza vagyon:

u u u / - - / / - u u / u d,s,d,cs 5/4

u u u - / - / / - / u u u ch,js, a 5/4

Ennek örüljek hát ma nagyon?

- u u / - - / / - u u / u d,s,d,cs 5/4

- u u - / - / / - / u u u ch, js,a 5/4

Kell gyalogolni a lelkem agyon

- u u / - u u / / - u u / u d,d,d,cs 6/4 (5/5?)

- u u - / u u / / - / u u u ch, a,a 3/3//4

Nyári melegben, téli fagyon.

- u u / - - / / - u u / u d,s,d,cs 5/4

- u u - / - / / - / u u u ch,js,a 5/4

5. Hát hisz a malmot befejezték:

- u u / - - / / u u - / u d,s,a,cs 5/4

- - / u - / - // u u / - u s,s,d,s 5/4 (???)

- u u - / u // u u - / u ch,cs,a,cs 5/4

De szegény molnárt kirekeszték;

u u - / - - // u u - / u a,s,a,cs 5/4 (!!!)

Kormányos evezzen a gálya után -

- - / u u - / u u / / - / u u u s,a,a,a 4/3//4 (!!!)

Így akará ezt a kapitány.

- u u / - - / / u u u / u d,s,d,cs 5/4

- u u - / - / / u / u u - ch,js,a 5/4

Nincs ki ne lássa, bár csupa vak,

- u u / - u / / - u u / u d,t,d,cs 5/4

- u u - / u / / - / u u u ch,js,a 5/4

10. Hogy kocsis helye kocsin a bak;

- u u / u u // u u u / u d,t,d,cs 5/4

- u u u / u // u u u / u ch (t-js),cs,a,cs "

Ha leszorítják, hajtja gyalog:

<u>u</u> u u / - - // - u u / <u>u</u>	d,s,d,cs	5/4
<u>u</u> u u - / - // - / u u <u>u</u>	chjs,a	5/4

Csakhogyz aztán lassu dolog.

- u u / - - // - u u / -	d,s,d,cs	5/4
- u u - / - // - / u u -	chjs,a	5/4

Ámde ki vallja ebben a kárt?

- u u / - u // - u u / <u>u</u>	d,t,d,cs	5/4
- u u - / u // - / u u <u>u</u>	chj,a	5/4

Nékem ez a kis scta nem árt:

- u u / <u>u</u> - // - u u / <u>u</u>	d,s,d,cs	5/4
- u u <u>u</u> / - // - / u u <u>u</u>	ch,s,a	5/4

15. Pezsgeti vérem, tart melegen -

- u u / - - // - u u / <u>u</u>	d,s,d,cs	5/4
- u u - / - // - / u u <u>u</u>	chjs,a	5/4

Csak a szekéren baj ne legyen!

<u>u</u> <u>u</u> u / - - // - u u / <u>u</u>	d,s,d,cs	5/4
<u>u</u> <u>u</u> u - / - // - / u u <u>u</u>	chjs,a	5/4

Nem palotába - vesszen a fény! -

- u u / - u // - u u / <u>u</u>	d,t,d,cs	5/4
- u u - / u // - / u u <u>u</u>	chj,a	5/4

Nem oda vágytam s gondolk én;

<u>u</u> u u / - - // - u u / <u>u</u>	d,s,d,cs	5/4
<u>u</u> u u - / - // - / u u <u>u</u>	chjs,a	5/4

Vontak erővel, kór-nyavalyást,

- u u / - - // - u u / <u>u</u>	d,s,d,cs	5/4
- u u - / - // - / u u <u>u</u>	chjs,a	5/4

20. S díszek nekem Dejaníra-palást.

- u u / - // u u / - u u / <u>u</u>	d,d,d,cs	4//4/2
- u u - // u u - / u u <u>u</u>	ch,a,a	4//4/2

Egyszerű kunyhó, ott keleten!

- u u / - - // - u u / <u>u</u>	d,s,d,cs	5/4
- u u - / - // - / u u <u>u</u>	ch,js,a	5/4

Rakja rajongó képzeletem;

- u u / - - // - u u / <u>u</u>	d,s,d,cs	5/4
- u u - / - // - / u u <u>u</u>	ch,js,a	5/4

Oda sovárog e fáradt tetem:

<u>u</u> u u / - u <u>u</u> // - <u>u</u> u / <u>u</u>	d,d,d,cs	6/4	
<u>u</u> u u - / u // <u>u</u> / - - / u <u>u</u>	ch,j,ts,j	5/5	(!!!)

Küszködöm, várok, míg tehetem.

- u <u>u</u> / - - // - u u / <u>u</u>	d,s,d,cs	5/4
- u <u>u</u> - / - // - / u u <u>u</u>	t-js,js,a	5/4

25. Tavaszi fecskék, dal kedvesi!

<u>u</u> u u / - - // - - / u <u>u</u>	d,s,s,p	5/4
<u>u</u> u u - / <u>u</u> // - - / u <u>u</u>	tp-j,cs,s,j	5/4

Jertek el, Isten kőművesi!

- u u / - - // - u u / <u>u</u>	d,s,d,cs	5/4
- u u - / - // - / u u <u>u</u>	ch,js,a	5/4

Rakjatok ott egy fecskefalat:

- u u / - - // - u u / <u>u</u>	d,s,d,cs	5/4
- u u - / - // - / u u <u>u</u>	ch,js,a	5/4

Megpihen a költő az alatt.

- u u / <u>u</u> - / - // u u / <u>u</u>	d,s,d,cs	4/2//3
- u u <u>u</u> / - - // u u <u>u</u>	ch,s,a	4/2//3

Az összehasonlításból adódó metrikai tanulságokból emeljünk ki néhányat:

a) Choriambusi-anapesztusi, emelkedő lejtésű értelmezés esetén egyetlen problematikus (daktilusi) sor sem mutatkozik. Megszokott prozódiai (szótagmérő) licenciák adódnak csupán, a verslábak között a többnyire sorzáró anapestus uralkodik, elvértve sorvégi csonkaütem vagy jambus található. A sormetszetek (cezúrák) uralkodó mértékben hagyományosan lábmetszők, prozódikus spondeusok metszése esetén ütem- vagy szólamkezdő, hangsúlyosan fokozott nyomatékú szótagokat ér a metszetkövető metrikai nyoma-

ték a spondeus második szótagián, jambizálva a spondeust (js). Ez Arany jambusi gyakorlatában is megszokott. Általában is jellemzi a magyar jambusi verselést. A 23. sorban a cezúrát zavaró enklitika csupán emelkedő lejtés esetén válik egyértelművé, jelentésében bővült, szólamkezdő szócskává. A 25. sor daktilusi lejtésegység esetén nem mellőzheti a pirrichiust, éppen a fontos sorvégen, holott a pirrichius daktilusi metrumban egyébként is igen extrém láb volna. Emelkedő lejtés esetén szabályos jambusi klauzula. – A 6. és a 7. sor metrikusan vitathatatlanul emelkedő, anapesztikus sorok (ezek volnának a *Tetemre hívás*-ban is észlelt daktilizálást színező, lejtésváltó sorok...). A 10. sorban prozódikus hosszú szótagot kellene a daktilusi thesis kedvéért rövidnek tekinteni, amire daktilizáló költészetünkben alig volna (lírai versben) példa. Prozódiai indoka legfeljebb a néma *h* lehetne, de Arany nem szorul erre. Emelkedő, choriambusi kezdetet értelmezve ezen szótag thesis-szerepét nem prozódiai kényszer magyarázza, hanem a következő szótag hangsúllyal megvalósított többlet-nyomatéka, arsis-jelentése. Különös az 5. sor, ha daktilusként kívánjuk metrizálni: vagy daktilizálva induló sorban kell utolsó egész lábként lejtészavaró anapesztust elkönyvelnünk, vagy prozódikus akrobatika után egy olyan sorzáró daktilust „hallani”, amelynek arisisa szöveg és metszet-előtti. A 20. sorban *második* lábat metszene a cezúra, ha daktilusi az értelmezés, az arsis itt is olyan, mint az 5. sorban. A verszáró sor daktilusiként oly gyötrött, hogy metrikailag méltatlan az egyéb sorokban csupán metrumszemléleti alapon megkérdőjelezhető daktilizáláshoz.

Végeredményben olyan verset olvasunk, amelyben egy minden vonatkozásban ép, lejtésörző anapesztizálás hat *minden sorban, kivétel nélkül*, s amely verset daktilusi képletre is rá lehet vonni, kivételekkel. Ilyen kivételes sorok az 5., a 6., a 7., a 10., a 20., a 23., a 25. és a záró sor, a 28. Az *Ártatlan dac* sorainak kb. 29 %-a vagy egyenesen anapesztusi, vagy csupán erőszakkal daktilizálható.

b) A sorok kétharmada képletszerűen és hangzásban is daktilizálható, ezekben prozódia (szótagmérés) és metrika (lábazás) nem kíván több licen-ciát, mint amennyit a magyar költői gyakorlat általában követ, megenged. Ezen sorokat azonban csakis akkor daktilizálhatjuk, ha feladjuk a sorok és versek lejtésegységének metrumelmélet és költői gyakorlat által egyaránt vállalt törvényszerűségét, ha a szó- ütem-szólamlábazás metrumideáját valljuk az időmértékes verselésben hagyományosan megkívánt és követett szó- és lábmetszéssel szemben, ha Arany sajátosan zenei prozódiaát hirdető verstani dolgozatának ütemlábazó elméleti sugallatát Arany költői gyakorlatára érvényesnek tekintjük, ha Aranytól lényegében független metrumelméleti tanok szerint az ereszkedő időmértékes lábakat *akarjuk* hallani mindig, amikor a képlet lehetővé teszi, ha lemondunk a sorozatosság és az ismétlődés

elemi ritmikai törvényéről, mivel ezt komoly sérelem éri daktilizálás esetén, szemben az anapesztikus következetességgel. Folytathatnánk, például azzal is, hogy aki nem akarja hallani a choriambust, ha daktilust hallhat – inkább vállalja a daktilizálást. Pedig Arany is, forrása, Fogarasy is kedvelte a choriambust... Úgy véljük, beérhetjük ennyivel. Az *Ártatlan dac* képletszerűen hibátlan daktilizáló sorai a vers egészében csak a fenti feltételek esetén daktilikusak. A feltételek – megítélésem szerint – külön-külön is, együttesen is téves metrikai szemlélet jellemzői.

A költeményt a magunk részéről szimultán verselésének tekintjük, amelyben emelkedő, anapesztusi időmérték a vezető metrikai komponens, miközben általában élénk kétüteműség modulál.

6

Úgy véljük, hogy az elmondottak alapján ésszerűen kérdőjelezünk meg egy olyan verstani véleményt, amely metrumszemléleti orientációt is képes kifejteni, miközben tényszerűsége erősen vitatható. Arany mindkét daktilusnak minősített verse hangzás és képlet vonatkozásában egyaránt szimultán időmértékes, a ritmikai újszerűség ebben mutatkozik. Különösen azért, hogy anapesztusi időmértékben íródtak, amely mérték monometrikusan is képes megtévesztetni a hallást, daktilizálás felé csábítva olykor. Ennek oka elsősorban az, hogy a magyar ritmusérzék vonzódik az ütem (vagy ütemillúzió) lábazására, mert így hangsúlyos vezérritmus élményét érzi. Az átlagosnál nyilván érzékenyebb költői ritmushallás azonban metrikai kényszer és káosz nélkül képes a szó- és ütemlábazás valamint a szó- és lábmetszés azon harmonikus keverésére, amelyben a metrikai komponensek lényegi sérelem nélkül érvényesülhetnek. A sorozatosság és az ismétlődés, a ritmikai harmónia jegyében.

7

A verstan szörszálhasogató ága a metrika, amely nem létezhet leíró mikrometrika nélkül. Sokak számára tűnhet úgy, hogy az esztétikum teljességében mindaz, amit elmondottunk, felesleges. Milyen közösségi nyereség származhat ilyen studírozásokból?

Munkánk értelmét röviden szeretnénk megvilágítani, éppen elemzett versünk kapcsán. Ady verseinek túlnyomó többsége szimultán metrumú, az iskolai törzsanyag példáinak többsége is. Aligha lehetünk közömbösek a versek, Ady verseinek ritmusa iránt, tehát a szimultán metrum iránt. A *Tisza-parton* ritmusával-metrumával 1979-ben több értekezés foglalkozott, egy konferencia kilenc verstanosának dolgozatai. A társaság fele daktilusi-

-ereszkedő időmértéket érzékelt, hivatkozva a nagy adura, Arany *Ártatlan* című versére. Jelen sorok írója elfogadja a két vers között a lejtésrokon-ságot – de az emelkedő-anapesztusi metrumértelmezés alapján. Ezen belül az ütemkapcsoló, choriambusi második sorfeleket sem vállalhatja, amelyek több értelmező szerint ép adoneusokat követő „csonka adoneusok”.²⁹

Csupán az érvelés elvont, az eredmény, a tanulság közérdekű, hiszen „a verstan is közügy”.³⁰

JEGYZETEK

1. Arany János levelezése íróbarátaival. II/93, Bp. é.n. (Bev. Arany László). – Vö: Erdélyi János: *Pályák és pálmák*, Bp. 1886.
2. Erdélyi János, im.; Barta János: *Arany János*, Bp. 1953:97, *Studia Litteraria*, Debrecen, 1970:20, 40, Nemes Nagy Ágnes, Jelenkor, 1981/1:79 skk.
3. Horváth János *A magyar vers*. Bp. 1948:195
4. Horváth János: *Rendszeres magyar verstan*, Bp. 1951:104 (ütemezés, daktilizálás), *Vitás verstani kérdések*, Bp. 1955:99 skk. (Daktiluszi és anapesztusi sorok a versben.)
5. Lehr Albertre utal Horváth (*A magyar vers*. i.m. ih.)
6. *A magyar nemzeti vers-idomról*. 1856.
7. Vö. *A versritmus elemzése az iskolában*. Debrecen, 1980.
8. Gyulai Pál és Horváth Jánosé (Gyulai a vers első kiadásához jegyezte meg, hogy népies ritmusú, Horváth a *Vitás verstani kérdések* i.m. utolsó soraiban, illetve a *Rendszeres magyar verstanban* nevezi daktilikusnak, i.m.)
9. *A magyar nemzeti vers-idomról*. i.m.
10. Uo. Bevezetés; Levele Lévy Józsefnek. 1858. febr. 24.
11. *Alkotmányos nagy naptár 1862*, A.J. Összes művei. Franklin, Bp. é.n. 874 skk.
12. *A.J. levelezése íróbarátaival* i.m. 384 skk. (II. kötet)
13. Uo. 402
14. *Szász Károly Költeményeiről*. Franklin, h.n.é.n.: 718
15. *A drámai versalak és pályaműveink*, Franklin, i.m. 952
16. *Garay Alajos művéről*. Franklin, i.m. 753
17. Négyesy László: *A mértékes magyar verselés története*, Bp. 1892: 185
18. Az ütemlábazás későbbi metrumelméleti divatját akaratlanul erősítve ezzel.
19. Csengery Antalnak az *Egri leányt* (III.) említi így, *A.J. levelezése...*, i.m. 157-158.
20. Vö. *A versritmus elemzése az iskolában*, i.m.
21. *A mértékes...* i.m. 324
22. *Rendszeres...* i.m., *Vitás...*, i.m.
23. A magunké, ItK 1974/4:461 skk.

24. *Vitas...* i.m. 102
25. Uo. 72, 73, 94, 95 skk.
26. Uo. 99
27. Gáldi László: *Ismerjük meg a versformákat!* Bp. 1961:119
28. *Arany János Művei.* Bp. 1900. IV:352
29. *Ady Endre: A Tisza-parton* (Verstani elemzések) Debrecen, 1980.
30. Szerdahelyi István, *Valóság*, 1978|4:75

....JE SUIS TERRIBLEMENT MAL COMPRIS"
(János Arany et le mètre classique dans *Ártatlan dac*)

Le grand traité de versification de János Arany (*A magyar nemzeti vers-idomról*), 1856) est la première synthèse importante consacrée aux particularités de la versification hongroise. Le chapitre VI de cet ouvrage suggère une certaine conception des groupes métriques dont on peut conclure que, pour le poète, la métrique est musicale, foncièrement différente de la métrique textuelle. A ce propos, la question se pose de savoir ce que le poète a pensé de l'emploi du mètre antique dans la versification hongroise et quelle a été sa propre pratique de ce point de vue-là. D'après l'auteur, rien ne permet de déduire des remarques de Arany les contours d'une nouvelle théorie métrique, ces remarques laissant entendre qu'une prosodie et une métrique textuelle traditionnelles continuent de fonctionner même là où le poète se sert de mètres antiques.

Tout cela permet de rectifier certaines erreurs dans la théorie de la versification hongroise. L'exemple d'un poème tardif, *Ártatlan dac*, confirme ce qui vient d'être dit. Le mètre adopté dans ce poème est à la fois anapestique et cadencé à la manière hongroise, on a donc affaire à une technique simultanée, ce qui s'oppose à l'opinion de ceux qui n'y voient que la cadence hongroise ou le rythme dactylique.

Une telle approche a un intérêt théorique dans la mesure où elle se propose de pallier à certaines difficultés de lecture dactylique et anapestique, cette nouvelle lecture pouvant être appliquée à certains poèmes de Ady en particulier.

„OLY JELLEGZETESEN MAGYAR ÉS OLY JELLEGZETESEN OROSZ”

(Az *Anyegin* formaihite a magyar verses epikában)

A recepció körülményei és szakaszai ismertek. Toldy Ferenc már Puskin életében, 1834-ben említi az *Anyegin*t, mely a „magasabb társaságok” erkölceit festi.¹ Magát a művet először németül olvassák többen is, majd részleteket fordít le belőle Zilahy Imre, illetve Bérczy Károly,² végül 1866-ban jelenik meg Bérczy teljes *Anyegin*je.³ A legnépszerűbb „magyar könyv” lesz, s a 70-es évek verses regény divatja után még a 20. század 20-as, 30-as éveiben is érvényesül műfaji vonzása. (Tágabb értelemben vett ihlete a Beőthy, Asbóth-féle dezillúziós regényen át Krúdy *Anyegin* élményéig nyomozható végig a magyar epikában.) A hatástörténet teljes vizsgálata helyett ezúttal a téma fontosnak ítélt, illetve tévesen vagy kevésbé értelmezett néhány kérdését tekintjük az elemzés tárgyának.

1.

A századelő magyar szellemi életének Dosztojevszkij rajongása után a *Nyugat* második nemzedéke nem az orosz miszticizmust, hanem Puskin „napfényes realizmus”-át érezte magához közel állónak.⁴ „Egyik részében nyugatibb a nyugati irodalmaknál is, másik részében akkor indul meg benne a népiesség. Az *Anyegin* és Puskin egész költészete: (már ahogy én megítélni tudom) e kettő – az igazi nyugati és az igazi hazai légkör – szerencsés találkozása.” – írja Illyés Gyula, *A délibábok hőse* specifikumát pedig abban látja, hogy „fölváltva oly jellegzetesen magyar és oly jellegzetesen orosz.”⁵ Az *Anyegin* byroni és orosz, európai és nemzeti karaktere valóban remekművet teremtő „szerencsés találkozás”, mint ahogy *A délibábok hőse* és a legjobb magyar verses regények a puskini és a magyar, az orosz és a hazai jelleg kettősségét mutatják.

Anyegin alakjának eredeti vagy másodlagos, európai vagy orosz lényegéről máig tart a vita. A formai kiindulású megközelítések (részben az orosz formalisták is), a mű nyugati, polgári elemzői⁶ meglehetősen kevés figyelmet szentelnek a társadalmi, az orosz életre vonatkozó mozzanatoknak, s *Anyegin*ben alig látnak többet, mint a romantikus melankólia, Childe Harold orosz változatát.⁷ (Megjegyzendő: magától Puskintól is lehet idézni érveket ennek az álláspontnak a támogatására, egy helyen például a blazirtságot, az *Anyegin*-ben is ábrázolt dandyizmust, idő előtti öregséget a XIX. század eleji

európai ifjú nemzedékek betegségének nevezi.) Mások már a 19. század derekán ennek a dezillúzióknak, az élet értékei, szépségei iránti közömbösségnek a társadalmi okait keresték, s a kiábrándult főhősben a dologtalan nemesség leleplezését látták. Az *Anyegin* Herzen-féle interpretációját veszik át nálunk Gyulaiék, a *Budapesti Szemle* köre, s a „felesleges ember” társadalomkritikai jelentésére helyezik a hangsúlyt.⁸ Ebből indul ki Arany László, amikor Hübele Balázsban a hasznos cselekvés lehetőségét nem lelő anti-hőst formál. Vajda a *Találkozások*-ban, Virányi Ernő alakjában annak a kiegézt nemzedéknek a képviselőjét kívánta ábrázolni, amelynek rá kellene döbbsennie közösségi kötelezettségeire. Gyulai a *Romhányi*-ban sajátosan követi az *Anyegin* belső logikáját. Puskin meglehetősen egyértelműséggel ábrázolja, hogy Anyegin elhibázott neveltetése, környezete, nagyvilági életformája miatt, mintegy unalomból válik léhává, s felvett, utánzótt viselkedésformája, allűrjei voltaképpen nyugat-európai példák utánzásai. Ennyiben a blazírt Anyegin Európa szülötte, szemben Tatjánával, aki Oroszországé. (Neve is a múlthoz és a néphez köti, akárcsak vonzalma dadájához, az orosz tájhoz, a népköltészethez, stb.) Az európai és arisztokrata Anyeginnek és a nemzeti, népi gyökerű Tatjánának, azaz az európai civilizáció önzésének és a romlatlan természetességnek az ellentéte azonban a mű során részben enyhül: Anyegin, aki Lenszki-jel még azért párbajozik, mert nem tud megszabadulni a társasági előítéletektől, néhány év alatt komoly fejlődésen megy át: utazásai nyomán fokozódik az ország, a nép iránti érdeklődése, képessé válik őszinte és mély vonzalomra a szerelemben is. Gyulai Romhányiban felszínes, léha „hazafi”-t ábrázol, akit a 49-es bukás és a szerelem formál érett, felelős férfivá.

A magyar verses regény az *Anyegin*-nek a társadalomábrázoló ambícióit aknáztatta ki legteltesebben, még hozzá a puskinai koncepció bizonyos módosításával. Igaz, Puskinnál is a fiatalságra jellemző a byronias világfájdalom, az őszinte érzésekre és áldozatvállalásra képtelen unatkozás. A magyar szerzők legtöbbször a könnyelmű, néha forradalmas ifjúkorral az érett és komoly, felelős, munkás életet állítják szembe, ami Gyulainál majdnem azonos azzal, hogy egy Kossuth-hívő ifjú 1849 után mint magasabb rendűhöz jut el a Deák álláspontjához. Arany László is leplezetlen kritikával mutatja be az „ábrándkergető”, Garibaldi seregébe álló Balázst. A műfajban rejlő, ilyesfajta eszmeiség révén válhatott a puskinai verses regény Gyulaiék reprezentatív műfajává. (Gyulai, Arany, Eötvös, Arany László *Anyegin*-rajongása persze nem mindenben azonos gyökerű.) Súlyos leegyszerűsítés volna azonban, ha az *Anyegin* magyar követőiben valamiféle egynemű evolucionizmus szószólóit látnánk. Igaz, a hang, a kompozíció nemigen alkalmas forradalmi eszmék hordozására (az értékbizonyosság helyett a kétely, az értékbizonytalanság kifejezője), mégis nagyon eltérő politikai, társadalmi törekvések szólalhatnak meg a műfaj keretei között. Balogh Zoltán *Alpári*-jában a régi, patriarchális nemesi élet

dicsérete az *Anyegin* poétikus részeit, a Larin család légköret idezi, s ez a nosztalgia Fejes István *Kamillo*-jában a gentry védelmezésébe megy át. (Egy vidéki rókavadászat résztvevői között maga a költő mond biztató, köszöntő szavakat a mindenért ok nélkül hibáztatott gentryre.) A társadalomkritika olykor a korabeli magyar világ, a 67 utáni állapotok egészét érinti: „Mindenki bőgte a haza javát, (Egymást nevezték hazaárulónak.) De nem gyógyíták a vérző hazát.” (Csengey Gusztáv: *Bokrétás világ*) Erdélyi Zoltán a *Bazsalikom*-ban a kapkodó gazdasági tervekkel éppúgy kigúnyolja („Épit, reformál, újít, foltoz, Ártézi kutat is furat. Szeszgyárra gondol, majd malomra. Kiirtat bokrot, fát halomra.”), mint a nagyhangú magyarkodást („Kurjant pár éljent, hogyha voksol, Egy-két „honáruló”-t kisorsol”), vagy a nemesi címre pályázó német és zsidó bérlok elvtelenségét („Nem fajmagyar s nem gentry persze, /Beszédje héberrel keverve /Német, s hanglejtése heves”). Endrődi Sándor verses regényeinek háttérében is ott a kor valósága, akár az anyagiasságot panaszoja (az *Eden* „Mert hát nagyon reális korban élünk” kezdetű lírai kitérője), akár Bükkyék gazdálkodási nehézségeiről ír (*Szelelemből*). Az ország gazdasági és morális bajaira a megoldást a polgárosodásban, a becsületes munkában keresik (az *Alpári* főhőse „jó gyáros” lesz), vagy bizonyos politikaellenes, a népet nevelő, felemelő filantropiában: „Tanító kell itt, nem képviselő” – hangzik Csengey Gusztáv *Don Quijóté*-jének végtanulsága. Ez utóbbi, 1903-ban megjelent verses regény a nép-nemzeti liberalizmus kiürülésének, végső felhígulásának dokumentuma sok tekintetben. Míg Endrődi 1870-es években keletkezett *Alkony*-ának hőse Schopenhauert, Darwint olvasta, addig Csengey és néhány társa a 20. század első éveiben is Deákot és Eötvöst vulgarizálja. Sőt, kifejezetten retrográd nézeteket is megszólaltat a verses regény: Széchy Károly a *Szép Ilonka*-ban (igaz, a szabadságharc levezetésével kapcsolatban) gyűlölködéssel beszél az orosz népről, Zichy Géza pedig *A boldogság útja*-ban „szenny és hazug”, üzleties és szemtelen demagógiával vádolja a „nép jogát” hirdetőket.

Az *Anyegin*, amely a rezignáció műveként vált ismertté, a kiegyezés utáni szkeptikus, nosztalgikus hangulatok kifejezője, s többnyire konzervatív eszmeiség hordozója lett. Míg Arany Lászlónál és Gyulainál ez még nagy erkölcsi és intellektuális erőfeszítéssel járt együtt, addig a századfordulóra korszerűtlen liberalizmussá silányodott. Ezzel magyarázható, hogy a XX. században azok a legsikeresebb újjáélesztői a műfajnak (Somlyó Zoltántól Dsida Jenőig), akik a magánszféra emlékező líraiságát választják tárgyul, s fáradt csalódottságuk nem társul politikai tendenciákhoz.

A társadalmi kérdések iránti fogékonyság átvételénél komplikáltabb az *Anyegin* sokat emlegetett szubjektivitásának, lírai kompozíciójának asszimilálása. Puskinnál ez annyit jelent, hogy a cselekmény viszonylag lassan mozdul előre, olyan lírai kitérők szakítják félbe, amelyek maguk is tovább lendítik a témát, de nem az epika, hanem a lírai kibontakozás irányában.⁹ A hőshöz fűződő személyes viszony, a cselekménytől való könnyed-érzelmes eltávolodás, mely olyan különös hatású Puskinnál, a kezdetlegesebb utánpótlakat is megihletti. Róna Béla a *Mara* első énekének a végén („Nőj nagyra drága kis Marácska...”), Balog István a *Bangó Bálint* lezárásakor („De a többit bízzuk más dalokra...”) szinte önmaga színvonala fölé nő. Egyébként éppen a kevésbé jelentős követők, minden külső hasonlóság ellenére, a puskini szubjektivitás lényegét értik félre: nem veszik észre, hogy más dolog egy történetet lelkesülten vagy mélabusan elmondani, s megint más az, amit az *Anyegin* megvalósít, hogy ti. van egy objektív történet, s ehhez abban a tekintetben is szubjektív a költő viszonya, hogy jól elkülöníthető önálló énnel van jelen, Anyegin és Tatjana mellett a harmadik főszereplő, részben az események részese (ismerte Anyegint), külön személyes sorsa, jelleme, nézetei vannak. (Hasonló szubjektivitás egyébként a romantikus regénynek, pl. Chateaubriandnak is sajátja, írói kitérések, felkiáltások, ismétlések, a hőshöz intézett kérdések formájában.¹⁰) A magyar verses regények leggyakrabban oly módon alkalmazzák a lírai kitérőket, hogy magának a költőnek nem emelik külön személyt az alakját, hanem valamiféle szerzői líraiságot érvényesítenek.¹¹ Sűrűn él viszont a kitérés puskini módszerével Ady a *Margita élni akar*-ban, magát is a szereplők közé iktatva: „S hogy cibáltam jó Rákosi Jenőt.” Alkalmaz megszólítást is („Ám ifjú költők, most figyeljetek”), önironikus előlépést („Bajos nekem, mert úgyis fenyeget, / Líra elől kitérni, líra vádja”), szerzői kommentálást („Kicsiny, gyanakvó nálunk a világ”). Puskin hangját imitálja Szabédi a *Kelen Péter*-ben, amikor kedélyes, közvetlen közbeszúrást alkalmaz („Az Olvasó bocsássa meg, / hogy ízlésünk ilyen sekélyes.”), Endrődi, amikor az *Alkony*-ban az *Anyegin* bizonyos sorainak szintaktikai rendjét is átveszi („Boldog, kit sorsa gyönyörökkel áld”) Benedek Marcell, amikor a *Don Juan feltámadása*-ban Puskintól kölcsönzi a hősnő emlegetésének intonációját: „Margit! Margit! Szemembe könny szivárog, / Mikor nevedet papírra vetem.”

Már-már klisévé válik a tájrajzba vetített vallomás, a szerzői előlépésnek is minősíthető borongós tájkép. Erdélyi Zoltán *Vesztett boldogság*-ának sorai („Ez őszi tájkép méla bája, / Haló nap búcsúzó sugára / Meleggel tölti el szívet”) vagy az *Alpári* tájképe („Eltűnt a nyár is semmiségbe, / Miként előde, a

tavaszi, / Majd sárgultan hull a levél le: / Pár hét – és itt a tél, havaz.”) szinte az *Anyegin* fordításának hat. A tájrajz egyébként azért jut olyan komoly funkcióhoz, mert a puskinsi verses regényben a külvilág, a természet a lelki történést tükrözi, s a tájképek közvetlenül a költőhöz kapcsolódnak. (Míg a hagyományos epikában az események menete lineáris, addig a verses regényben olyan kört alkotnak, melynek középpontjában a költő és hőse áll.¹²)

Hasonló módon szinte kötelezővé válik a „befejezetlen befejezés” átvétele. S itt nem pusztán a lezárás váratlanságáról van szó. A félbehagyásos technika, a végig nem mondottság nyilatkozik meg a legfeszültebb helyzetek után beiktatott sokat sejtető szünetekben is.¹³ A *Romhányi* valóban töredék, Arany László *A délibábok hőse*-ben vagy Endrődi az *Éden*-ben a cselekmény legfeszültebb pontján vesz búcsút hősetől, akárcsak Puskin. Különleges variáns Endrődinél az *Alkony* befejezése: Kázmér végül elnyeri régi szerelmét, s a költő éppen a kibékítő megoldástól, mintegy ellentét gyanánt, vesz lendületet lírailag: „De én, ki búval járok a világon, / E bűvös képet nem nézem tovább: / Kit boldogan talál az élet-alkony, / Élvezze békén boldog alkonyát.”

Már a kortársak számára is az volt legszembetűnőbb, ahogyan a magyar verses regények az *Anyegin* szerelmi történetének hatása alá kerültek. Még az idősebb Szász Károly 1872-ben keletkezett *A vissza-tért*-jében is, amely pedig nem egyértelműen anyegini műfajiságú, megfogalmazódik a képlet: „Megjövök – s önt feltaláltam: / Nő – idegen férj karán.” Az újólal való találkozás, s a rádöbbenés a valaha visszautasított leány értékére számtalan változatban tér vissza. A többnyire vidéki, szolid hősnő viszontlátása ünnepelt aszszonyként, s a szerelmi háromszögek megannyi változata képezi legtöbbször a cselekmény alapját. Tatjana figurája különösen hosszan él tovább. Ő ihleti Zilahy Imrénél az *Alvó szerelem*-ben Margit alakját, aki vadóc lányból, a főhős ámulatára, az új találkozás idejére nagy tekintélyű szépasszony lesz. Ábrányi Emil *Teréz*-ében a hősnő éppúgy keresi fel a távollévő Andor szobáját, mint Tatjana Anyegin kastélyát. Ábrányi Kornél *Iván*-jában Edit Tatjana módjára a dajkájának önti ki szívét, és az ifjabb Szász Károlynál *A szabadfalvi pap leánya*-ban Katinkát éppúgy olvasmányai jellemzik /Jókai, *Adam Bede*/, mint Tatjánát. Szinte antológiát lehetne összeállítani azoknak a szerelmes nőknek a leveleiből, akik Tatjánához hasonlóan tesznek vallomást kezdeményezőként. Benedek Marcellnál Ilonka levele a puskinsi szöveg átköltése: „Mit érezek – talán elképzeled, / Erőt az ég tollamnak hogyha ád; / Szerelmemet most igazán leírom, / Bár elpirul jámbor fehér papirom.” Erdélyi Zoltán *Vesztett boldogság*-ában Lara levele Jenőhöz hasonló imitáció: „Oldj föl, vagy átkozz! – rajtad áll csak, – / Szívemben én így is csak áldlak, / S kívánom, légy te boldogabb...” Zichy Géza Tatjana levelének más szavait veszi kölcsön: „Ön távozik? – oh értem önt, / Itt minden oly rideg, / Oly egyszerű-

en pórias!” Endrődi az *Alkony*-ba és a *Henrik*-be is iktat egy-egy női szerelmi vallomást, az utóbbi néhány sora szintén csaknem szó szerinti idézet: „Alfréd! mindűt csak arcod látom, / Szeretlek! te vagy üdvöm, álmom.” A *szabad falvi pap leánya*-nak hősnője Tatjánának Anyegin visszautasító válaszát ismétli meg: „Nem tagadom, szerettem hajdan, / És önre vártam itt sokat./ Önön mulott csak, sohse rajtam...”

Anyegin alakja a blazirt nemesi fiatalember figuráját ihlette, aki „az élvezettől megcsömörlött”, „munkára nem volt kényszerítve”. „a nagy vagyon, mit úgy öröklött, unalmát üzni képtelen”. /Ahogy Erdélyi Zoltán jellemzi Peténdy Oszkárt a *Vesztett boldogság*-ban./ Anyegin életútjának sok-sok eleme tér vissza: Hübele Balázs gyerekkora, neveltetése Arany Lászlónál, a pár-baj Sumló Sándor *Ödön*-jében éppúgy mint az *Alpári*-ban és sok más műben, a falusi birtok öröklése Reviczky *Szeptember*-ében éppúgy, mint az *Alkony*-ban. (Az ihletés alól, persze, a prózai regények sem mindig tudják kivonni magukat: Beőthy Zsolt *Kálózdy Béla*-jának hőse is birtokot örököl, nem érez életkedvet, bejárja Nyugat-Európát, már két nő szívét összetörte, tehetséges, de nem találja terét, világfájdalmas, csalódott, kiégett, büntudat kínozza.) A *Vesztett boldogság*-ban még szamovár is kerül az asztalra, a főhős pedig „rajong a Don Juanért, / Puskin becézett embere.” (Közvetlen utalás történik az *Anyegin*-re több műben is, például a *déliabók hőse*-ben: „Lám, példa Haidée álma és Tatjana, / S az Ili-, Aene, Zrínyi- s többi ász.”) A cselekményelemek viszonylag mechnikus átvétele azonban legtöbbször nem mutatkozik erőltetettnek, mivel az orosz és a magyar nemesi életforma, vidék és főváros ellentéte, idegen és hazai, európai és nemzeti szokások keveredése, egy-egy főhőshöz kapcsolható értékszembeállítás a magyar valóság természetétől sem idegen. Az *Anyegin* kompozíciós eljárásainak meghonosítása segít megszabadulni a népiesség nehezekeitől, korszerű, városias légkört teremtve a valóság realizisztikus újratereztetésének lehetőségét biztosítja.

3.

A *Don Juan* szikrázóan éles, pajzán, tiszteletlen humora az *Anyegin*-ben áttételes, életbölcsességgé higgadó ironiává szelidül, s a szatírának csak jelentéktelen szerep jut benne.¹⁴ A magyar Puskin követők a műfajnak ezt a belső törvényszerűségét sértik meg időnként, amikor főként társadalmi szatírára törekednek. A szatirikus magatartás általában egyértelműsége, az ábrázolt világgal szemben kialakított ellenséges pozíción, sőt megvetésen, lenézésen alapul. A szatíra mindig egyoldalú, mert tárgyát abból a szemszögből látatja, melyből leginkább feltárulkoznak negatív vonásai. A valóság eltorzítása, a hibák eltulzása idegen az *Anyegin*-től, melyben az együttérzés, a türe-

lem, a humoros megbocsátás dominál. (Talán Arany János jutott legközelebb ehhez a magatartáshoz, s nem függetlenül Bérczy fordításától, a *Bolond Istók* II. énekében.) A szatirikus kibékíthetetlen konfliktusban van a valósággal, az *Anyegin* szerzője ezzel szemben nem gyűlöli világát, hanem költőivé teszi. (Puskin elítélő véleménye a társadalomról, természetesen, benne van a műben: *Anyegin* szakít ezzel a világgal, Tatjana pedig szembehelyezi vele a maga erkölcsi felsőbbrendűségét.) Az emberek iránti részvétnek, az életszeretnek olyan gazdag és sokszínű megnyilatkozása az *Anyegin*, melynek voltaképpeni ekvivalensét nem is teremthették meg a magyar verses regények szerzői tehetségük méreténél fogva sem. A *Bolond Istók* II. énekén kívül *A délibábok hőse* jut hozzá legközelebb, s egy nagyon kései és nagyon távoli leszármazottnál, a *Tücsökzené*-ben lelhetjük fel némi nyomát. (Szabó Lőrinc műve nem tekinthető verses regénynek, pusztán az epika alakítás és a költői alapviszony bizonyos mozzanatai teszik lehetővé a párhuzamba állítást.)

Puskin ironiája, mely a költő önálló személyként fellépő figurájához kapcsolható, nem lealacsonyító, mint a Byroné, hanem gyöngéd, poétikus. (Figyelmünkre érdemes, hogy nemcsak Lenszkijt, hanem *Anyegint*, sőt kezdetben még Tatjánát is ironikusan kezeli.) Az *Anyegin*-nek ez a különös ambivalenciája, költői mélysége hiányzik a magyar verses epikából. Szentessy Gyula például *A rajongó*-ban sok ironikus kitérőt alkalmaz (pl. a „Sok utcán nőtt nagy embert ismerek” kezdetű rész), azonban mélység nélkül, szeszélyesen kezeli egy és ugyanazon jelenséget hol patetikusan, hol ironikusan. Különös, de nem ritka eset, hogy nehezen tisztázható az irónia szándéka vagy szándéktalansága. Ilyen Babits töredékben maradt verses regényének, a *Hadjárat a semmibe* címűnek a kezdete: „Ó, mind akit szerettem életemben / s ki lelkemet szeretni még merész, / figyeljen most, talán megérthet engem.” Az 1870-es években, a verses regény „járvány” idején született művek (*Ödön. Bokrétság világ, Alpári, A boldogság útja A vissza-tért, Alkony*, stb.) humora nemegyszer külsődleges Puskin-utánpótlás, amelyet háttérbe is szorítanak a szatirikus jegyek. A könnyebben másolható elemek szaporodnak el a mély, átfogó humoros megközelítés helyett: a zárójeles közbevetés (Szomory Károly *Pál Pál*-jában: „Nappal aludt és este dirigált, / Ertsd: kalimpált egy ócska zongorán”), vagy idegen szavak, idézetek tréfás beiktatása: „To be or not to be! – sorsunk ma ennyi.” (*Kamillo*). Nagy mértékben hasznosítják az *Anyegin* humorának azt a változatát, melynek alkalmával Puskin lebecsülően vagy resignáltan nyilatkozik magáról a költői alkotásról, önnön művéről. Ilyen Rudnyánszky Gyula évődése a kritikával a *Boldogtalan* című verses regényhez írt előhangban („Hohó! minő hang! ennek nincs becse. / A strófa perg, immár a tizedik.”), sőt Ady is humorforrásnak tekinti az irodalmi formára való utalást a *Margita élni akar*-ban: „E kis regény mégis véget ér egyszer, / De mi lesz ez ő, magyar gyötrelemmel?” Maga az irodalom, az élet irodalmi megfor-

máltsága válik nevetségessé nemegyszer, de többnyire csak kedélyes csipkelődés formájában, s nem úgy, mint Byronnál, Arany Jánosnál, hogy az irodalmiság megkérdőjelezése voltaképpen az élet, a valóság, a hagyományos érték-hierarchia tagadása volna.

A nyelvi kevertség, az idegen szavak sűrű alkalmazása, betűszavakkal való játék, rímhumor, szójáték, a szókincs inkongruenciája – mindezek tulajdonképpen a verses regény ironikus modorának tartozékai. Az összes nem il-
lő nyelvi elemek egymás mellé kerülése eleve humoros, például az *Anyegin*-ben Larin sírfelírata, melyről Lotman oly mélyrehatóan értekezik.¹⁵ Oláh Gábor ezt lekicsinylésre használja a *Korunk hőse*-ben („Jogot a népnek! – zeng a kiáltó / Szocializmus, a világmegváltó.”), Endrődi tréfás jellemzésre („A kapuba meg fontos képpel, / Akár egy földi második Szt. Péter” – *Sze-relemből*), Reviczky a milieu visszaadására a *Szeptember*-ben: „Bálban, jour fixen részt soh'sem vett; / Ilyesre csak szép férfi termett.” Puskinnál érdekes színező elem az oszláv kifejezések használata, Arany a *Bolond Istók*-ban szó-kincsének népies-tájnylevi rétegéből merít frissítés kedvért. A Puskin-követők régies-áhitatos és nyersebb-alsóbb nyelvi elemeket vegyitenek műveikbe élénkítés céljából, csak hogy éppen ez a módszer az, amely leghamarabb mechanikussá válhat. (Byron is, Puskin is, Arany is azért ér el vele hatást, mert elsőként alkalmazza, s a hangsúly a váratlanságon, az olvasó meghök-kentésén van, nem a tarkaságon, kevertségen.) Az a nagyfokú tudatosság, amit a nyelvi elemekkel való játék követel meg, csak igen nagy művészeknél vezethet eredményre, az utánczók hada leggyakrabban belevész a külső burok imitálásába. (Balog István *Bangó Bálint*-jában a kaptatos pópa „egy vén fület-len kancsóval / Leönti a nap hőjét vinkóval.”) Csak a *Bolond Istók*-ban, a *déliabók hőse*-ben, a *Találkozások*-ban és még néhány műben valósul meg az, hogy a hagyományos képek, szavak, motívumok új és új módon kapcsolo-
lódnak össze, új jelentésre tesznek szert, az új szöveggörnyezet más jelentés-
árnyalatokat erősít fel bennük, s az elemek újfajta elrendeződése minden te-
kintetben újszerű művészi formát eredményez. (Bahtyin szemléletes kifejezé-
se szerint a verses regény nyelve egymást metsző nyelvi síkokból tevődik
össze.¹⁶)

Sajátos körülmény, hogy éppen a versforma szempontjából lettek a leg-
inkább hűtlenek Puskinhoz az *Anyegin* magyar követői. Ennek közvetlen
oka az, hogy a verses regény divatjának kiváltója ugyan Bérczy fordításának
megjelenése, magyar példaképe viszont mégiscsak Arany *Bolond Istók*-ja,
mely a 60-as években ugyancsak ismertté válik, s amely Byron nyomán a ver-
ses regény szinte kötelező alakjává a stanzát tette. Az *Anyegin*-strófa, amely
Puskin leleménye, három négysorosból és egy kétsorosból áll. A négysorosok
a három lehetséges rímelhelyezést mutatják, előbb kereszt, majd páros, vé-
gül ölelkező, ehhez kapcsolódik a himrímű lezárás: a b a b c c d d e f f e g g.

Az első négysoros a téma rövid megformulázása, a második és a harmadik laka továbbfejlesztés, a kétsoros többnyire aforisztikus lekerekítés. Nálunk a 14 soros anyegini strófával szinte senki nem próbálkozik meg. Legközelebb még a *Romhányi* versformája áll hozzá, amely az *Anyegin* és a *Himfy* strófáinak kombinációja: Puskiné a kilences és a nyolcas jambusok váltogatása,¹⁷ Kisfaludy Sándoré a 12 soros versszak, valamint a rimképlet: a b a b c d c d e e f f . Az *Anyegin*-strófának a szonettel való távoli rokonsága megengedi, hogy a *Tücsökzene* ihletői közt is számon tartsuk Puskin verses regényét.

4.

A műfajok keletkezése, felvirágzása és lehanyatlása, általánosan értett sorsa, létformája (amelyet biológiai párhuzamokkal is szoktak magyarázni Brunetiere „évolution des genres”-ja óta) voltaképpen máig tisztázatlan az irodalomtörténetírásban. A társadalomtörténet, a művelődéstörténet és az irodalmi fejlődés olyan komplikált összefüggérendszerével kell számolni egy műfaj, jelen esetben a verses regény keletkezésével kapcsolatban, hogy e tanulmány keretei között legfeljebb érinteni lehet a kérdést.

Az *Anyegin* a romantika és a regény virágkorában keletkezett. Fejlődéstörténeti helyét részben ennek a korstílusnak és ennek a műfajnak a *hatására*, részben viszont *ezek ellenében* kifejlődött tulajdonságai és funkciója alapján kell keresnünk. Az *Anyegin*nek azokra a pontjaira, amelyek a szentimentalizmushoz, a romantikához való szoros kapcsolódás bizonyítékai, az orosz polgári irodalomtudomány is rámutatott. (Az *Uj Héloïse* például nemcsak Tatjánának kedvenc olvasmánya, hanem az *Anyegin*-nek is közvetlen forrása: Tatjana híres levelének első fele szinte szó szerint megegyezik Júlia első, szerelmét megvalló levelével.¹⁸) A legmegbízhatóbb újabb vélemények szerint is¹⁹, bár egészében realista műnek tekinthető, de egyes elemei a romantikából valók. A romantika problematikussá válik Puskin számára, mint egyetemes kifejezési mód, mint módszer, de továbbra is témája marad. Elégé szembeütő például, hogy az *Anyegin* főszereplői romantikus bevonatukak. Anyegin csalódott romantikus, így ő a romantikus dezillúzió és individualizmus bírálata. Tatjana szentimentális olvasmányokon nevelkedett, s az ábrándok világában élő, a valósággal szemben felvértezetlen romantikus tisztaság-ideál képviselője. Lenszkij alakja – aki Kant és Schiller rajongója – a valóságtól elszakadó idealizmus, a romantikus extázis, az abszolút voltában életképtelen eszményteljesség kritikája. A romantikus pátoz szüntelen megkérdőjelezése a szerzői szöveg tréfás bujócskáiban, a romantikus cselekményességgel és alakteremtéssel való szakítás arra mutat, hogy az *Anyegin* nem is annyira a realista művészet diadala, mint inkább a romantikával való szem-

befordulás dokumentuma.

Szembefordul vagy legalábbis polemizál az *Anyegin* a regénnyel is, éppen annak talán legnagyobb felvirágzása idején. A regény már a 18. században egyetemes és középponti irodalmi forma, s jelentékeny hatással van a többi műfajokra is. (Ahogy ezt például Byron *Don Juan*-jából és Goethe *Faust*-jából gyakran ki is mutatják.) A regény ilyesfajta hódító, terjeszkedő tendenciája ellenére a 19. század elején megmutatkoznak válságának első jelei is. Ez a látszólag fiatal műfaj sokakból vált ki idegenkedést, Hegel és mások elmarasztalják az eposzsal szemben, amelyet az organikus, homogén, közösségi társadalom reprezentatív műfajának vélnek. Goethe és Schiller olyan alakatlan műfajnak tartja a regényt, amely nem eléggé költői. Friedrich Schlegel pedig azt fejtegeti, hogy a regényben a legértékesebb a szerző vallo-másossága. A személyiség megnyilatkozását becsüli legtöbbször benne, aminek megfelelően az ő szemében Rousseau *Vallomásai* nagyszerű regény, az *Új Heloise* viszont meglehetősen közvetett, másodlagos módon az. Természetes, hogy Schlegel szempontjából Fielding regényei rossz regények, hiszen a regény értéke az ő szemében elsősorban az, hogy a zseniális egyén egész lelki mechanizmusának szabad, minden másnál tágasabb teret biztosít.²⁰ A cselekményes, az objektív, a realiztikus tendenciájú regénnyel szemben tehát a 19. század elején megjelenik az igénye egy olyan műfajnak, amely a világ tárgyi megelevenítése mellett a „belvilág” enciklopédiája is tud lenni, amely a szerzői személyesség és poétikusság többletét tudja nyújtani. Voltaképpen ezt az igényt elégíti ki a *Don Juan* és az *Anyegin*, s ebből érthető meg igazán Krúdy *Anyegin* vonzalma is, aki a regény egy másik válságának idején ugyan-ebben az irányban indul el.

Az 1870-es években több okra is visszavezethető a műfaj gyors elterjedése Magyarországon. Nemcsak arról van szó, hogy például Arany János idegenkedett a prózától, s ezért a byroni (a *Bolond Istók* II. énekében a byroni-puskini) műformát használta fel a modern életanyag feldolgozására. Sokat emlegetett s igaz állítás az is, hogy többen a verses epika korszerűsítésén fáradozva lelték meg az *Anyegin*-ben kínálkozó módszert. Az is kétségtelen, hogy nálunk a kiegyezést követő évtizedben lesz urrá az a csalódottság, a „19. század uralkodó eszméi” iránti kétely, a liberalizmusból való kiábrándulás, ami a francia forradalom utáni évtizedekben egyik forrása volt a *Don Juan* és az *Anyegin* szkepszisének. Igen fontos tényező azonban a magyar verses regény esetében is a romantikához és a regényhez fűződő viszony. A műfaj határozott antiromantikus célzata lényegében egy valósághű, az igazságot kendőzetlenül feltáró ábrázolás igényét tartalmazza. (Ennek megfelelően jogosan szokták volt azt mondani, hogy *A délibábok hőse* az első kritikai realista mű a magyar irodalomban.) Bizonyos helyzetek vagy alakok minősíthetők romantikusnak éppúgy, mint az *Anyegin* esetében, de a hétköznapi té-

ma, a valószerű figurák, a pátoszmentes előadás, a társadalmi valóság hiteles visszaadása, egyáltalán a közvetlen, természetes modor mind-mind a nálunk még ekkor is uralkodó helyzetben lévő romantikus epikával való szakítás irányában hat. Igaz, balzaci vagy tolsztoji értelemben vett realizmusról helytelen volna beszélni akár *A délibábok hőse* esetében is, hiszen magának a műfajnak a keretei lehetetlenné teszik a részletező, elemző, sokoldalú bemutatást, s kizárják az objektív ábrázolás lehetőségét, sőt szándékát is. S éppúgy, mint az *Anyegin*-ben, a romantikától való elfordulás, a vele való vita műfaja lesz a verses regény.

Ha a verses regény európai létrejöttét a regény meghaladásának szándéka inspirálta, akkor a magyar szerzők törekvéseit a századközép magyar regényéhez való viszonyuk határozta meg. Nem egyszerű elmaradásról, az európai regénytől való elkésésről, fáziskésésről van szó. Arany, Gyulai, Arany László és a többiek nemcsak líraiságban, az egyéniség teljesebb és ellentmondásosabb felmutatásában kívánja meghaladni a regényt, hanem alkalmas formát keres mind a kalandromantika kiürülő sablonjai, mind a sivárnak, „materialistá”-nak, eszménytelennek érzett, s néha naturalistának nevezett francia regény ellenében is. (Közismert Gyulai, Csengery, Salamon elutasító véleménye Balzacról, Flaubert-ről.) Nem az *Anyegin* motívumainak átvétele, a tárgy, az alakok, a nyelv, a kompozíció (részben e tanulmányban is érintett) hasonlósága a lényeges tehát, hanem ennek a tendenciának a rokonsága. A 70-es évek magyar verses regénye azért „oly jellegzetesen magyar és oly jellegzetesen orosz”, mert (Puskin nyomán) a nyugat-európai formahagyomány jelentékeny módosításával speciális kelet-európai alakzatot hoz létre: a nemzeti sajátosságok, a táj, a vidék, az elmaradottabb viszonyok bensőségességéből mély lírai részvételt teremtet, a kor hiteles képét óhajtja adni oly módon, hogy egyúttal kételyeinek, reményeinek, szorongásainak, ellágyulásainak is teret enged. Többet akar és többet is tud adni például *A délibábok hőse* a kortársi magyar regénynél nemcsak poétikusságában, hanem mert emberi, erkölcsi, emocionális, intellektuális többlete is van, amire éppen a látszólag szélsőséges, szervesetlen, improvizáló forma teszi képessé. A hazai költői hagyományokhoz, a speciálisan magyar jelenségekhez, a történelmi, politikai, érzelmi sajátosságokhoz való kötődés kifejezésére ad mintát Puskin. Ezért a műfaj „jellegzetesen magyar és jellegzetesen orosz” karaktere nem ellentétes, hanem egymást erősítő tendenciát jelent: a költőibb, őszintébb, realisztikusabb, nemzetibb, modernebb, kötetlenebb, korhoz és viszonyokhoz alkalmazkodó megszólalás lehetőségét.

1. Toldy Ferencz: A muszka irodalom jelen állapota. Tudománytár 1834. IV.k. 65-82. Természetesen Toldy ekkor még nem ismeri Puskin verses regényét, hanem egy „lelkes orosz dáma” francia nyelven megjelent írására támaszkodik. Idézi: Kovács Endre: Puskin és a magyar társadalom. In: Magyar-orosz történelmi kapcsolatok. Bp. 1956. 172. Puskin *Anyegin*-jének magyarországi utóéletével foglalkozik még többek között: Komlós Aladár: Puskin és a magyar irodalom. Fil.K. 1955. György Lajos: A magyar és az orosz irodalom kapcsolatai. Kolozsvár 1946. Rejtő István: Az orosz irodalom fogadtatása Magyarországon, Bp. 1958. Barta János: Arany és köre orosz irodalmi kapcsolatai. In: Klasszikusok nyomában. Bp. 1976. Máthé-Haupt György: Puskin hatása a magyar társadalmi gondolkodás és irodalom fejlődésére. It 1949. Zsigmond Ferenc: Orosz hatások irodalmunkban. Bp. 1945. stb.
2. 1863-ban Vajda János *Nővilág*-jában egy részlet *Tatjana álma* címmel jelenik meg Zilahy Imre fordításában. (Rejtő I.: Az orosz irodalom fogadtatása Magyarországon. Bp. 1958. 27.) Arany a *Koszorú*-ban, ugyancsak 1863-ban több mutatványt is hoz Bérczy *Anyegin*-jéből.
3. Időben közeli az első cseh és horvát fordítás, mindkettő 1860-ban készül el, a szerb, a bolgár jóval későbbi. (A.A.Umancev: Puskinszkije véjányijá v cseszkjoj lityerature. Prága 1937.) Az *Anyegin* közép-kelet európai továbbéléséből a leginkább figyelemre méltó talán a Mickiewicz *Pan Tadeus*-ára tett hatás. Érdekes eltérések mutatkoznak a szláv irodalmakban: a cseheknel igen intenzív inspiráló tényező (Juliusz Dolánszkij: Puskin v isztorii cseszkjoj kulturi. In: Puskin. Isszledoványijá i matyeriáli. Tom. II. Moszkva 1958.), a szlovének viszont e század elejéig nem fordították le, nyilván, mert az assziniáció feltételei nem voltak adva; ahogy I. Prijátjel mondja: „nem volt meg a hasonlóság, mint a lengyeleknél és a magyaroknál.” (I. Prijátjel: A.Sz. Puskin u szlovencev. In: A. Sz. Puskin v juzsnoszlavjanszkij lityeraturah XII.)
4. Bodnár György: A Nyugat és az orosz irodalom. In: Tanulmányok a magyar-orosz irodalmi kapcsolatok köréből. II. Bp. 1961. 449.
5. Illyés Gyula: Puskin. Nyugat 1937. I. 218.
6. Jellemző példája ennek az egyik legutóbbi amerikai Puskin monográfia: Vickery: *Alexander Pushkin* New York 1970.
7. Levkovics: Puskin v rabótah amerikánszkogo isszledoványijá. Ruskaja Lityeratura 1973. 4. 200.
8. Szeghy Miklós: Az újabb orosz irodalom (Nouvelle phase de la litterature russe. Par A. Herzen Bruxelles et Gand 1864.) Budapesti Szemle 1867. 260.
9. Tomásevszkij: Puskin II. Moszkva-Leningrád 1961. 532.
10. A kitérések a hagyományos komikus eposzban is szerepeltek, de nem lírai, hanem epikai funkcióban, pl. Ariostonál az előző ének tartalmát foglalták össze. Byron *Don Juan*-jában az énekek szerzői előlépéssel kezdődnek, Puskinnál pedig a kité-

rések valójában nem is jelentik a cselekmény megszakítását, csupán a költőnek mint újabb szereplőnek a bemutatását. (I.M.Szemenko: O roli obraza avtora v Jevjenyiji Onyegine. Trudi Leningrádszkogo bibliotjecsnogo insztyituta imenyi Krupszkoj. Tom II. 1957. 127-146.)

11. Nyíltan azonban csak Csengey Gusztáv nyilvánítja ki a *Bokrétás világ*-ban a Puskin-tól való elszakadást:

És itt — ha merném — egy rövid kitérés
Lágy érzelemmel, ami „alanyi” —
Lelkem buzogna felvonások közben —
De a kritika mit fog mondani?
Jaj énnekem, ha ellenem hevültek...
Oh Puskin, aki fent az üdvezültek
Körébe zengsz már, könyved isteni,
De engemet ne jőjj kísérteni,
Könyvednek úgyis légió a hive —
Hadd dalljam én mesémet objective.

12. Zsirmunszkij: Byron i Puskin. Petrográd 1924.
13. Mint Zsirmunszkij fent említett könyvében rámutat, Puskin e félbehagyással az olvasói beleélést akarja fokozni, s a kihagyásoknak, kipontozott soroknak is kompozíciós jelentőséget tulajdonít. A XVIII. század második felének park-képein, tájképfestészetében elszaporodó romokhoz hasonlíthatók ezek a helyek. Nyilvánvaló, hogy a klasszicizmus utáni ízlésváltozással függ össze a műegészről vallott felfogás átalakulása. Zsirmunszkij: i.m. 52-53.
14. Markovics: Jumor i szatyira v Jevjenyiji Onyeginye. Voproszi Lityeraturi 1969. 1. 67-68.
15. Lotman: Roman v sztyihah Puskina Jevgenij Onyegin. Tartu 1975. 54-56.
16. Bahtyin: Szlovo o romanye. Voproszi Lityeraturi 1965. 8.
17. Papp Ferenc: Gyulai Pál. II. Bp. 1941. 167. Galamb Sándor: Gyulai Pál novellái. ItK 1921. 139.
18. Szipovszkij: Onyegin, Tatjana i Lenszkij. Sz.-Petyerburg 1899. 11-15.
19. Gukovszkij: Puskin i problemi realiztyiceszkogo sztyilja. Moszkva 1957.
20. Kozsinov: Proiszhosgyenyije romana. Moszkva 1963. 405-406.
Fehér Ferenc: Az antinómiák költője. Bp. 1972. 347-358.

„SI TYPIQUEMENT HONGROIS ET SI TYPIQUEMENT RUSSE”

(L'influence d'*Onéguine* dans la poésie épique hongroise)

Dans les décennies qui ont suivi la traduction d'*Onéguine* par Karoly Bérczy, le roman en vers exerçait une forte influence sur la poésie épique en Hongrie, sans parler des prolongements de cette mode au XX^e siècle. *Onéguine* proposait une peinture de la société sur le ton sceptique, ce qui correspondait à des besoins d'époque chez des écrivains à la mentalité par ailleurs conservatrice. L'emprunt de certains éléments de l'intrigue, l'imitation du langage ironique et mixte de Pouchkine sont visibles dans plusieurs oeuvres. L'essor du genre s'explique par le fait que plusieurs ont cru y trouver un moyen de renouveler la poésie épique et que la déception et la désillusion inspirées par le libéralisme, une des sources du scepticisme chez Byron et Pouchkine, après la Révolution française, ne s'installaient en Hongrie qu'après 1867. Gyulai, Janos et Laszlo Arany comme d'autres auraient voulu dépasser le roman par le lyrisme, par une représentation de l'homme dans sa complexité et ses contradictions. Ils cherchaient en même temps à se débarrasser des clichés du roman d'aventures romantique, tout en dénonçant le roman français contemporain, celui de Balzac et de Flaubert qu'ils qualifiaient d'aride et qui manquait à leurs yeux de perspectives. Si le roman en vers dans les années 1870 est „si typiquement hongrois et si typiquement russe” (Illyés), c'est que, après avoir profondément transformé les formes occidentales traditionnelles, il a fini par revêtir une forme spécifiquement est-européenne: à partir d'une vision intime des particularités nationales, du paysage, des conditions sociales arriérées, il souhaitait broser un tableau authentique de l'époque de façon qu'en exprime en même temps les espoirs et les doutes, les angoisses et les attendrissements.

A NYUGAT KÖLTÉSZETESZTÉTIKAI FELFOGÁSÁNAK GYÖKEREI A SZÁZADELŐ ESZMEVILÁGÁBAN

Nincs módunk ehelyütt igazolni, hogy a különböző életfilozófiák éppen annak a pozitív metafizikai világszemléletnek a tövéről fakadnak, melyhez – a valóságtudat alapjait illetően – a Nyugat művészi világképét soroltuk.¹ Igazában egyetlen lényeges kiegészítést kell tennünk; nevezetesen azt, hogy a pozitív metafizika nemcsak a machi, ostwaldi, verworni stb. későpozitivisták kriticismusnak metafizikaivá tágulását jelenti, hanem a romantikus idealista (főképp a schellingi és a schopenhaueri) filozófia alaptendenciáinak antitetikus továbbfejlesztését. Amiként Balázs Béla *Halálesztétikája* (1908) előszavának mottója Nietzschevel mondatja: „A művészet nehezzé teszi a gondolkodó szívét ... olyannyira, hogy még a minden metafizikától ment szabadgondolkodóból is könnyen elővarázsolja a rég elmúlt, széttépett metafizikus húr hangjait.” A metafizika e különös feltámasztásának és korrigálásának fázisait tekintve, Nietzsche messzemenően „pozitív”, sőt gyakorlatias metafizikájú életfilozófiájának a magyar irodalom modernizálódásában játszott ösztönző szerepét aligha lehet túlbecsülni. Éppenséggel e befolyás sokoldalúsága int arra, hogy itt a nietzscheizmusnak mindössze a Nyugat művészetfilozófiai-költészetesztétikai felfogásával való összefüggését vizsgáljuk meg. A nyugatosok fiatalosan elragadtatott, gyakorta szeszélyesen önellentmondó Nietzsche-interpretációiból, kivált pedig Nietzsche történt hivatkozásaiból nehéz volna fejlődéstörténetileg hitelesen felmérni s főleg egységes alakzatba állítani a Nietzsche-től kapott művészetfilozófiai ösztönzéseket. Fülep Lajosnak 1910-ben megjelent, a kortársak által kongeniálisként számon tartott Nietzsche-bevezetője (*A tragédia eredetének saját fordítása előtt!*) teszi lehetővé, hogy a nyugatos költészetesztétikának Nietzsche filozófiájával való összefüggését az általánosítás kellő fokán vehetjük szemügyre.² Nem azért, mintha Fülep művészet szemléletét ebben az időben mindenestől azonosíthatnánk a Nyugatéval, de mert – arra a recenzióra is gondolva, melyet Fülep vállalkozásáról a folyóiratban Lukács írt³ – okkal feltételezzük, hogy a kismonográfiányi Nietzsche-portréban megrajzolt ellentmondások nagyjábanegészében tudatosultak a nyugatosok számára.

Mindenekelőtt az, hogy a nietzschei művészetfilozófia végső fokon „Is-ten-esztétika”, s ilyenképp bizonyos határokon túl elválik minden olyan koncepciótól, mely az alkotói egyéniség mellett, illetőleg azon túl, annak mű-alkotását megkülönböztetett figyelemben részesíti. Nem csupán a szel-

lemtudományi módszer felé vonzó Fülep számára volt nyilvánvaló, de Os-vát, Ignótus, Babits, Kosztolányi, sőt Ady, Juhász, Balázs előtt is világossá kellett válnia, hogy Nietzsche Schopenhauertől eltérően „az alkotó művész esztétikájára vetette a súlyt, s ekképpen produktív esztétikát teremtett, amellyel azonban maguknak a művészeteknek kérdését mégsem lehet megoldani. Gyöngé oldala nem a különbségtevés, hanem hogy nem magukból a művészetekből indul ki, melyeknek pedig állandóbb törvényeik vannak, amelyekre építeni lehet, mint a művészeknek.” Ezzel az alapvető ellentmondással a nyugatosoknak Nietzsche felszabadító erejű történetfilozófiai, filozófiai, antropológiai, etikai stb. inspirációja mellett is szembe kellett nézniük – ámoár nem abból a teoretikusan következetes bölcseleti alapállásból, mely a fiatal Fülepet már elvezette a Nietzsche-féle életfilozófiai művészetkonceptió lényegének megkérdőjelezéséhez. A *Götzendammerung* sugallata szerint éppenséggel „L’art pour la vie” – azaz: a művészet az élet nagy stimulánsa. De – veti ellene Fülep – „a művészet mint az élet stimulánsa, éppoly kellemtelen, zavaró félreértés, csak legfeljebb mélyebb értelmű, mint a művészetben nevelőt, erkölcsstanítót, miegyebet látni.” A társadalom mellett a művészetre nézve is súlyos következményekkel járó Wille zum Leben (az életakárás, az önmagáért való élet) jelszavához viszonyítva kell megítélni Fülepnek – lényegében a Nyugat által is vallott – la vie pour l’art elvét, mely a „mindenfélétől, belemagyarázásoktól, hozzá nem való sallangoktól” mentes, „szóval a tiszta művészetet” tételezi. Bizonyos tekintetben tényleg l’art pour l’art ez, de csupán abban az értelemben, hogy „a művészetet csak önmagában lehet értékelni, mert ez külön dolog az élet *mellett*, s a művészet ott kezdődik, ahol az élet végződik.” A Nyugaton belüli felfogásbeli eltérésekkel, ütközésekkel számolva is állíthatjuk, hogy a Nietzscheért leginkább lelkesedők is Hebbellel tartottak ebben a kérdésben: a művészetet a teremtés folytatásának tartották. Legvégtetesebben Balázs Béla *Halálesztétikája* hirdeti, hogy „a művészet az élet transzcendenciájának érzése. Más szóval: a művészet az élet öntudata. (...) Csak a művészetben van jelenérzés, az életben nincsen. Ezért szomjazik rá transzcendentális öntudatszomjuságunk. Csak a művészetben élek. Az életben csak emlékezem rá.” Arra vonatkozóan, hogy ez a „művészvilágnézet” mennyire volt szimpatikus a nyugatosok többsége szemében, elég legyen most a *Halálesztétika* Nyugat-beli kritikája mellett Babitsnak Juhász Gyulához és Balásznak Babitshoz ez ügyben írott leveleire utalnunk.⁴ A legfontosabb az, hogy a nyugatosok Fülleppel együtt azt vették (és ez alól tulajdonképpen még Ady sem volt kivétel, különösen kezdetben nem!), hogy elvenni a művésztől saját, voltaképpeni feladatait, és helyettük más életfeladatokat róni rá; ez minden nagyvonalúság mellett „művészeti utilitarizmus” az élet érdekében, ami művészileg a legjobb esetben „egy ideális naturalizmushoz vezet.”

Szó sincs arról, hogy *A tragédia eredetéből* kifejtett művészetfilozófia konkrétan nem befolyásolta a Nyugat művészetfelfogását. Már az apollói és dionysosi művész (művészet) ellentétére épülő nietzschei koncepciónak is szerepe volt a nyugatosok költészetesztétikai szemléletének kialakulásában.⁵ A Nyugat költészetfelfogása egészében véve az apollói művészet ideáljához áll közelebb; tehát „az individuum magában megállásának, maradandóságának, jelentőségének szimbóluma” vonzza inkább, a principium individuationis, mely „az egyedi lét ábrándjának öröme”-t szolgálja. Ám a Nyugat itt az érett Nietzschehez húzott, aki kvalitatív dialektikus ellentmondás helyett már csak fokozati különbséget tulajdonított az apollói és dionysosi művész(et) kettősségének. Ezért is vonzhatta a Nyugat költőit a másik pólus, helyesebben a következő fokozat is, ahol az igazi lírikus a muzsikushoz és a tragikus-hoz hasonlóan, mint „dionysosi ember képtelen arra, hogy valamilyen szuggesztiót meg ne értsen, nem megy el mellette nyomtalanul semmilyen érzés, bírja a megértő és kitaláló ösztönnek, de egyszersmind a közlő művészetnek legmagasabb fokát. Minden mezt, minden indulatot magára tud öltetni: állandóan változik.” A Nyugat költészete fölött legnagyobb bíróként végülis Apolló „a benső fantáziavilág istene”-ként trónol. E művészetideál legáltalánosabb jellemzője: „a benső képek felé fordulás és azok alkotása.”⁶

Jóval erősebben befolyásolta Nietzsche filozófiája a Nyugatra jellemző művészi létfilozófiai alapállást az egyéniség stílussteremtő kötelezettségének hirdetésével. „Hogy az ember egyéniségében stílust teremtsen – ebben látta a nagyok és kiválóak művészetét”, emelte ki Fülepp esszéje Nietzsche gondolatmenetének a Nyugat számára művészileg legtermékenyebb alapelvét. Eszerint valamely egyén úgy képes stílust alkotni, ha önnön „természetének erősségeit és gyöngéit fölülről át tudja tekinteni”, s minden impulzusát „egy-egy művészi tervnek rendeli alá, melynek összhatásában még a gyöngeség is szükséges és művészi elem” lesz. Így a sok kontrakció és stilizálás után, midőn a mű elkészült, „megnyilvánul, hogy ugyanazon ízlés kényszere volt, ami az egészet s a részeket alakította, rajtuk uralkodott: hogy ez az ízlés jó volt-e vagy rossz, kevesebbet tesz, mint gondolni szokás – elég az hozzá, hogy ízlés volt!” Aligha tévedünk, ha úgy gondoljuk, hogy Nietzsche magukat a műalkotásokat végső soron lefokozó életfilozófiája leginkább azzal hatott mégis felszabadítóan a nyugatos művészetfelfogásra, hogy az úgymond műalkotás-egyéniesség sajátos kiformalásában megmutatta az utat, melyen – Fülepp szavaival – a mi művészetünk műalkotásait meg kell alkotni. Annál inkább így lehetett, mert nagyformátumú egyéniség és stílusos objektivációja között Nietzsche-nél is van dialektikus összefüggés. „Az erős, uralkodni vágyó természetűek az ilyen megkötöttségben és bevégeztségben önnön törvényeik alatt élvezik legfinomabb örömeiket; hatalmas akarásuk szenvedélye megkönnyebbül minden stilizált természet, minden legyőzött és szolgáló természet láttá-

ra. (...) Viszont a gyöngé, magukon nem uralkodó karakterek gyűlölik a stílus kötöttségét. (...) Az ilyen szellemek – lehetnek pedig elsőrendűek – mindig azon vannak, hogy önmagukat és környezetüket *szabad* természetűvé – vaddá, önkényessé, fantasztikussá, rendtelenné, meglepővé – alakítsák, s ilyen színben mutassák. – Az ember egyénisége hát az alaptétele minden filozófiának és művészetnek, de az egyéniség lelke a stílus, az összetartó fegyelem.” Az *Egyéniségből* kisugárzó *Stílus* megalkotása volt az a művészi alapfeladat, mely költészetesztétikai szempontból a Nietzsche-elkötelezettségben összefűzte a Nyugat különböző költőegyéniségeit. Amolyan „dodonai jóslata” volt ez Nietzsche életfilozófiájának, melyet a *Hunn, új legenda* és a *Szonettek* poétája egyaránt a maga művészi elveinek megalapozásaképpen értelmezhetett. Ezért hiteles lényegileg az, ahogyan – épp a Nyugat indulása idején – Balázs Béla összegezte naplójában kedvelt filozófusának ösztönzéseit: „Nietzsche a kérdés virtuóza. Kevés pozitív dolgot tanultam tőle, de kérdezni megtanultam, és ez *több* száz feleletnél. Nem néhány vagy sok csoda kell nekem, a varázsbotra van szükségem.”⁷ „Ich trachte nach meinem Werke!” – kiáltja ki Zarathustra azt a többletet, mellyel Fülep szerint művészetfilozófiailag „több ő, mint a mai értelemben vett individualisták, mert az egyéniséget ugyan sine qua nonnak tartja, de nem tetőzésnek, hanem alapnak, amelyre építeni kell, mely fölött még vannak értékek.”

A mi szempontunkból kiváltképpen lényeges az az igen régi – és szerencsére az újabb marxista Nietzsche-értékelésben is egyre jobban érvényesülő – felismerés, hogy a nietzschei életmű a századelőn legalább annyira hatott a stílusával, mint amennyire az eszmeiségével. Az ideológus-filozófus Nietzsche-től való eltávolodás, sőt elhatárolódás a stílművész változatlan nagyrabecsülésével szinte mindennapos téma Babits, Juhász és Kosztolányi levelezésének kezdetén. E kettősségnek oly mélyenszántó költői megvallása azonban, mely, Zarathustra Gyula, egyik levelében olvasható, az egész korabeli Nietzschei-irodalomban párját ritkítja. „De elég az egyéniségből, térjünk át komolyabb dolgokra – írja Juhász Gyula Kosztolányinak 1904. december végén küldött levelében. Hogy Nietzsche hogy tetszett? Hát úgy, mint az erdő éjszaka. Erdő, lehetőleg fenyőerdő, vagy tán germán tölgyes, amint zúzos szilveszteri éjjel – korszakok fordulóján, boszorkányok évadán – a metsző, de edző vihar végigtombol a sudarakon, koronákon, kacag, bűg, sivít, a csillagok élesen ragyognak, ember se közel, se távol, ha csak valami kevély, leszámolt bandita nem áll villogó törrel a viharban, míg lelke kéjesen remeg a szélvész szabadságtól. De van egy másik Nietzsche is. Az előbbi imponált, elragadott, vont és taszított, a másik, a másik megejtett.

A táncdalok Nietzscheje. A tengerszemű remeteköltő, a csudás szomorúságú, sejtelmes vígságú! A költő, a művész, a Goethe-Schiller-Heine után kétségtelenül legelőkelőbb nagyságú germán író.

Egyszóval a Darwinból kiinduló és Platon Gorgiasához visszatérő filozófus már nem izgat annyira – persze azért mindig fog izgatni – mint a stílművész a költő”⁸ Nyilvánvalóan többről, összetettebb dologról van itt szó, mint „csupán” a Nietzsche-írások zeneiségének már Liszt Ferenc által kiemelt értékeiről. Juhászt az nyugözi Nietzsche stílusában, amit Fülep tanulmánya majd úgy fogalmaz meg, hogy „írásmódja sohasem akaratlan vagy közböbös: mindig nyilvánvaló benne a szándék, hogy a gondolati tartalmat már magával a ritmussal kifejezze. Az írás látható jele, ritmikus vonalba foglalása, tempóba osztása a lelki élményeknek, amelyek gazdagsága és változatossága szinte végnélküli Nietzschénél, s ennél fogva írásmódjának lehetőségei is számtalanok.” Ujabban az ún. nyelvi fordulat esztétikájának elemzői gyakran idézik Nietzsche aforizmáját: „nyelvünkben egy filozófiai mitológia van elrejtve”, és egyáltalában a sokoldalú, de egységes költői érzékenység új aranykorának propagálói között előkelő helyet biztosítanak neki. G. Steiner pontos megállapítása szerint „Nietzsche formaeszményét az határozza meg, hogy ő mindennemű kifejezést egyszerinek, előzmény nélkülinek tart, melyet szükségyszerűen a csend követ.”⁹ A Nyugat költészetesztetikai felfogásának gyökereit illetően e gondolat első felének igazságát kell hangsúlyozni, hozzáfűzve, hogy azzal is példát mutatott, hogy írásművészetében híven végigcsinálta mindazokat a változásokat, amelyeken gondolatrendszere átment. Fülep írása különös súllyal, tudatos stílusos hangsúlyokkal mutatott rá arra az alaptényre, hogy Nietzsche stílusában a zene teremt egyneműséget ahhoz hasonlóan, amiként gondolatrendszerében a személyiség pregnáns megnyilatkozása (filozófiai értelemben vett, felfokozott szubjektivitása). Juhász Gyulát láthatólag Nietzsche stílusának *tempója* ejtette meg, mely tényleg „magára ölt minden árnyalatot, a legnyugodalmasabb, hosszú lélegzetű adagiótól a legviharosabb fortissimóig, a legjátékosabb allegrettótól a legféktelenebb allegro ferocéig.” De – figyelmeztet Fülep – ami a *Jenseits* nyugodt menetét és az *Antichrist* vad száguldását egyaránt stílusossá teszi, ami kiegyenlíti az ellentéteket, átsegíti az embert szakadékokon, hézagokon, kiáltó ellentmondásokon, ahol a gondolatok érzelmi egymásutánja fölmondja a szolgálatot, az írásának lelke: a zene.” E szubsztanciálisan stílusformáló zeneiségével eszméltette Nietzsche talán legerősebben a századelő egyetemes költészetét, benne a Nyugatét is, az ún. életfilozófikus léptékű versformálás kialakításában.

Magának a költői nyelvnek életfilozófisztikus lüktetése fölöttébb komprimált jelenség: gondolatiságnak, affektivitásnak, zeneiségnek, „ur-sprünglich” metaforikusságnak összesodrotsága. E folyamat egyik legmélyebb gyökerét ragadja meg Fülep látszólag közkeletű megállapítása, miszerint Nietzsche „legtöbb gondolatának az érzés a rugója, vagy érzésre igyekszik átváltani őket.” Egy bizonyos végső elemzésben ugyanis Nietzsche filozófiája azért

életfilozófia, mert eredendően kínzóan személyes önvallomás, mely azonban világbirói érvényességre tör, s ennek szolgálatában „örömeinek és szenvedéseinek forrósága együtt árad ki logikájának metsző hidegével.”¹⁰ Már-már mániákus Wagner-ellenességével furcsa összhangban a *Geburt*tól a *Wille zur Macht*ig életművének fejlődéstörténeti sodra a szótól a mozdulat felé visz. „Filozófiája erejének teljén a hangok átváltódnak mozgássá és gesztusokká, az ének, a zene *tánc*cá. Csak olyan istenben hihetnék, aki táncolni tud – éneklő Zarathustra”, és Fülep találóan írja, hogy Nietzsche istenei tudnak táncolni, hiszen „járás közben születtek meg benne, hegyek mászásakor, magas régiókban, mindnyájukban benne van a hegycsúcsok levegőjének könnyűsége, libegése, frissessége.”

Azok számára, akik ismerik valamelyest az életfilozófia hullámainak történetét, világos, hogy Nietzsche a stílus dinamizálása szempontjából nem a kezdet, hanem már kiteljesedés. Nem feladatunk számbavenni azt, hogy mit köszönhet ő e vonatkozásban akár csak közvetlen elődeinek: Wagnernek, Schopenhauernek, Kierkegaard-nak, – a jénaiakról és Hölderlinről, Jean Paulról vagy W. Blake-ről, L. Sterne-ről, Pascalról, J. de Maistre-ről nem is szólva. A nyugatos költészetesztétikai szemléletben az ő törekvéseik stílusontológiai hozadékát Nietzsche vonta össze korszerűen filozófikus stíluseszmévé (bizonyos értelemben függetlenül attól, hogy írásaikkal jelen voltak-e s ha igen, mennyire a századelő magyar szellemi életében.)¹¹

Jól példázza mindezt a Nyugat művészetfilozófia felfogásának Kierkegaard-hoz való viszonya. A modern egzisztenciális filozófia atyjának, a romantikus életfilozófiához eltéphetetlen szálakkal kötődött gondolkodónak és írónak a stílusával legfeljebb Nietzsche írásai vehették fel a versenyt. A dán filozófus író „egyszemélyes párbeszédei” nem annyira a szó művészetének zenei elvét juttatták érvényre, mint inkább az irodalmi formálás logikai és architekturális elvét munkálták ki. Olyan, a szó nemesebb értelmében vett bell etrisztikus értekező stílust alkotva meg, mely rugalmasan képes követni a szerző elmélkedéseiben a hit és a kétség megújuló hullámverését. Bármennyi igazság van azonban G. Steiner lapidáris összegzésében, mely szerint „Kierkegaard után a filozófiai okfejtés konvenciói ’nyitottak’, megváltoztathatók, akár Van Gogh óta a fák alakja”¹², – az ő autentikus észak-európai gondolatrendszerének befolyása nyugat-európai viszonylatban (még Németországban is) csak több mint egy évtizeddel Nietzsche átütő sikere után jelentkezett, Magyarországon pedig még legalább két évtizeddel később érvényesült.

A magyar aszinkronban kétségtelenül jelentős szerepet játszottak nyelvi-fordítási nehézségek is, (Kierkegaard komolyabb filozófiai műveinek német nyelvű kiadása csak az 1880-as évtizedben kezdődött meg), de más oka is volt annak, hogy Lukács Kierkegaard-esszéjének hőst Babits *A lélek és a formák* kritikájában a magyar közönség előtt még jóformán teljesen ismeret-

len írók közé sorolhatta.¹³ Bár „a gesztus életértéké”-t hirdető filozófiáról Babits konkrétan csupán annyit jegyez meg zárójelben, hogy Lukács eme elnevezése „horribilis német terminológia!”, az affektált filozófsztikusság iránti ellenszenve alól láthatólag a dán filozófus íróit sem mentesíti. Fenyő Miksa azonban *A csábító naplójáról* Osvát Figyelőjébe írott kritikáját¹⁴ egyenesen úgy kezdte, hogy abban, amit Kierkegaard a maga „Wahrheit und Dichtung”-jának tartott, „mi alig látunk egyebet (...): mint százalmas ideológiát.” Az éles bírálat félreérthetlenné teszi, hogy a nyugatos felfogás színe előtt Kierkegaard nemcsak az érzéki zsenialitás esztétikai stádiumát igyekezett „megkorrigálni” az erkölcsi, majd pedig a vallási szférában – ami miatt még sokkal kevésbé lehet a művészi formálás törvényalkotója, mint amennyire Nietzsche lehetett. Fenyő a csábító naplójának az esztétikai stádiumban mozgó íróját mondja „hegelianus csábító”-nak, aki „az ő szokott módján galantériát magyarázott bele ez eljárásba”, holott csábítása „nekünk megint csak ideológiának látszik.” „Ez a csábító, aki a szerelmet csak arra használja, hogy pszichológiai megfigyeléseinek drágaköveit rajta köszörülje, akinek minden ilyen megfigyelés csak incitamentum egy-egy erotikus – valójában logikai – helyzet megteremtésére, mondom, ez a csábító sohasem csábított el egy leányt. Saját képzeletét hódítja meg és erotikuma valami visszás érzés benyomását teszi rám.” Ebben az összefüggésben másodlagos kérdés, hogy mennyire tanúskodik Kierkegaard gondolatmenetének megértéséről illetve meg nem értéséről az az értékelés, mely szerint „Kierkegaard, miként filozófijában többre becsüli az igasság (!) keresését magánál az igasságnál (!), úgy itt a szerelemhez vivő utat magánál a szerelemnél. Amíg azonban amott a merev dogmatizmus helyébe a pszichológiát ülteti, itt pusztá fogalmakkal dolgozik.” A nietzschei kategóriák szerepeltetése még világosabbá teszi, hogy itt egy vérbő, potens életfilozófia fényében sápadt el Kierkegaard „Umwertung”-jának merész szépsége.

A gesztus életértékének, a formák fedezetének megszállott hitvallója a nyugatosok körében művészetfilozófiailag oly kevésbé talált hívőkre (leginkább még Balázs Béla és Lesznai Anna költészetesztétikai nézeteire hatott), hogy ebből a szempontból leginkább termékeny gondolatának, az ún. „előbbrefordított emlékezés”-nek a történeti érdeme is elhomályosult a pragmatizmus, a bergsonizmus emlékezet-konceptiója mellett. Márpedig az egyéni lét egzisztenciáját végső soron egyedül összefogni hivatott *ismétlés* „előbbrefordított emlékezés”-e, nem pedig hagyományos értelmű visszaemlékezése Kierkegaardnál a schellingi művészeti szemléletű intuicionizmusnak bizonyos értelemben pozitív, a művészi gyakorlat számára használható továbbfejlesztéseképpen fogalmazódott meg. (Az 1843-ban dánul megjelent *Is-métlés* teljes címe: *Constantin Constantinus* [latin kb. 'Aki a Legszilárdabban Kitart'] *próbálkozása a kísérleti pszichológiában*.) Fenyő vitathatatlanul fel-

színesen értette meg és igazságtalanul ítélte el *A csábító naplóját*, mikor „a szerelem Cagliostro”-jának önfertőzését látta abban, amiből a művészi képzelet szuverenitásának, a költői teremtés „autentikus” mivoltának filozófiai megalapozását olvashatta volna ki.¹⁵

Az a gondolat, hogy az életfilozófiai alpmagatartás a „művészvilágnézet”-tel különösen bensőséges kapcsolatban áll, a korai német romantikától fogva sarkalatos tétele művészetfilozófiai gondolkodásnak. Ám magának az életfilozófiailag értelmezett élménynek a művészetbeli szerepét, jelentőségét filozófiai módszerességgel és konkrétsággal először Dilthey vizsgálta meg. Az ő írásainak azonban hazájában is csak 1905-től támadt nagy visszhangja. A *Bevezetés a szellemtudományokba* nem művészetfilozófiai alapvetésnek készült, Szilasi Vilmos mégis okkal jelölte meg e művet elsőszámú forrásként a művészetkritika elméletének „szigorúan kantianus” továbbfejlesztésében.¹⁶ Dilthey alapkoncepciójában a specifikus szellemtudományi módszer a történeti megismerés új skémájának készül, ami viszont legtisztultabban a művészi megformálásban revelálódik. Dilthey életművének vezérmotívuma tulajdonképpen a nietzschei, mindenkori egyetlen reális élet megismerése, törekvés annak megértésére. S mivel szellemi életünk saját belső tapasztalatunk révén az élményben válik tudatossá, ezért lesz nála a filozófia kulcskategóriájává az élmény. Dilthey egyik híressé lett definíciójával szólva, – „A művészet: életmagyarázat”, méghozzá az életnek legpregnansabb tudatosulása saját élményeink közvetlenségében. Mert ahogyan a századelőn irodalomtörténeti eseménnyé vált esszéi (*Das Erlebnis und die Dichtung*, 1905) hirdették: „A költészet tárgya nem a valóság, ahogyan az egy megismerő szellem számára létezik, hanem önmagának és a dolognak az életvonatkozásokban megnyilatkozó állapota.” A költő mindig a számára jelentéssel és jelentőséggel bíró dolgok (Bedeutsame) felé fordul. S „ha az emlékezés, az élettapasztalat és annak gondolati tartalma a típusba emelik is az élet, érték és jelentőség (Bedeutsamkeit) emez összefüggését, ha az esemény így valami általánosnak hordozója és szimbóluma lesz is, a költészetnek ebben az általános fogalmában nem a világ megismerése fejeződik ki, hanem a legelevenebb tapasztalat arról, hogyan függnek össze egymással létezési vonatkozásaik az élet értelmében.”¹⁷

A költészet eme általános fogalmának (amelyben a költői egyszersmind a művészt reprezentálja) a nyugatosok művészi világnézetébe történő „begyűrűzését” illetően hadd utalunk itt Király György egyik bírálatára. Babitsék legendás jóbarátja Kristóf Györgynek *Petőfi és Madách* c. munkájáról írott kritikájában¹⁸ megkülönböztetetten foglalkozik a könyv bevezetésének Dilthey-hez kapcsolódó fejtegetésével. Rámutat arra, hogy Kristóf eltér a *Weltanschauungslehre* szerzőjétől „éppen következtetéseiének lényegében, ti. a filozófiai világkép mellett, a vallásos világképnek is egyetemes jelleget tulaj-

donít, a költői világképnek pedig az életre való reformáló hatást, amit tőlük Dilthey megtagad.” Bár Király szerint a kérdés megvitatása nem erre a recenzióra tartozik, azt mégis hangsúlyozza, hogy Kristóf könyvében „a bevezetésbeli okoskodások meglehetősen diszparat elemei”-n túl „egyáltalában hiányzik nála az élet és költészet közötti benső kapcsolatnak az a megvilágítása, amely pl. éppen Dilthey irodalomtörténeti értekezéseiben (*Das Erlebnis und Dichtung*) annyira jellemző.” Legfőképpen a költői képzelőerő fogalmának dilthey-i újjáértékeléséről van itt szó, a költő ama képességének újragondolásáról, amellyel saját (élet)élményét egy bizonyos lelki folyamat során műalkotássá alakítja át. Ezért választja Dilthey a maga irodalomtörténeti esszéinek mintegy belső formájául az élményközpontú életrajzot, az intuitíven pszichologizáló egyéniségleírást. Ez harmonizál leginkább a költői képzelőerő alapelveivel, mely szerint „az érzés analízise tartalmazza a művészi alkotás magyarázatának kulcsát.” A *Die Einbildungskraft des Dichters* lényegében ugyanabban az értelemben használja az érzést, mint aforizmaiban Osvát. „Lírának a saját kifejezésében teljesülő érzést nevezzük” – írja az egyikben. „Mily gondolattalanul mondják egyes lírikusokról: »érzés van benne« de ez magában nem elég. Hiszen az érzés igazán »magában« maga a költészet. Csak sohsincs magában” – teszi hozzá a másikban.¹⁹ Az ilyen életérzések művészi feldolgozása, a világnézetnek mint élménynek művészetté alakítása, – ez az a döntő frontszakasz, ahol Dilthey eszméi áttörést hajtottak végre a századelő esztétikai gondolkodásában.

A magyarországi Dilthey-recepció a nyugatosok költészetesztétikai szemléletét illetően még egy nagy tanulsággal szolgál. Odáig nagyjából-egészéből egységes volt a nyugatos felfogás, hogy – Szilasi Vilmos elvont megfogalmazásával szólva – „meg kell gondolnunk, hogy a művész anyagát éppen azon értékek teszik széppé, amelyeket mi az ítélelnél veszünk tekintetbe. Az alkotásnál célként szereplő értékek azonosak az ítélemben szereplőkkel, tehát nem csak akkor jutunk el hozzájuk, ha az ítéletet analizáljuk, hanem akkor is, ha a műalkotást vizsgáljuk abból a szempontból, hogy milyen lelki formaszükségletek érvényesültek a nyersanyag földolgozásánál.” (Ih.) Azaz nemcsak azt lehet kérdezni, hogy egy mű miért tetszik (amiként azt az Alfred Kerr-féle impresszionista kritika teszi), hanem azt is, hogy miáltal lesz valamely élményből műalkotás. Szilasi szerint az utóbbi kérdésre Dilthey egy gyönyörű értekezésben (*Das Schaffen des Dichters*) és a hozzávaló négy esszében (*Das Erlebnis und die Dichtung*) adta meg a feleletet. A Dilthey-féle művészetpszichológiai elmélyített elemzés, mely mindenekelőtt az érzelmi momentum átalakítását igyekszik nyomon követni a műalkotásig, végül arra az eredményre jut, hogy a költői képzelőerő új, „a tapasztalat rendjétől eltérő rendbe foglalja össze az élményeket, s annál tökéletesebb munkája, mennél több elemet fűzött össze mennél harmonikusabb egészbe; olyan

egészbe, melynek összhangja számtalanszor fölülmúlja a tapasztalati történések összhangját.” Szilasi gondolatmenete a továbbiakban éles fényt vet a *Nyugat*-nak arra a művészetfilozófiai polémijára, mely Babits és Lukács között kezdődött el, de mely kettőjükön túl nyilvánvalóan a nyugatosok belső tisztító, polarizáló vitája volt. Aki a képzetesebb *Nyugat*-olvasók közül olvasa az újkantiánus művészetfilozófiai szemlélet Dilthey- és Kassner-féle válfájának különbségéről szóló fejtegetést, az előtt egészen világossá válhatott, hogy Lukács *A lélek és a formák* kísérletei nem a homályos elvontságban tetszelegnek, Babits viszont nem az esztétikai tradicionalizmus honi filozófiaellenességének szószólója. Szilasi tanulmánya szinte maguknál a Lukács-eszszéknél is világosabban fogalmazta meg, hogy a kassneri felfogásban a kantiánus végső lelki formák rendje magára az életre vonatkozik. Pontosabban: „az élet végső általános összetevő erőire, melyek minden élményben benne foglaltatnak, azokra a végső történeti formákra, melyek az életnek mintegy a vázát alkotják.” E felfogás képviselői művész-kritikusok vagy kritikus („problematicus”) művészek, akik abban különböznek a költőktől, hogy azok a funkciók vonzzák őket, „amelyekben a lélek formaszükségletei az élet tapasztalati anyagán kívül álló formák alakításában elégülnek ki.” Természetszerűleg „az abszolút formák, amelyekben a lelki szükséglet kielégül, korlátolt számúak és sokkal primitívebbek, mint a műfaji formák.” De a fontos az, hogy „ezek a formaszükségletek érzelmiek, mondhatnók tartalmiak, mert a lelki élményeket kísérő érzelmi állapotok rendjére irányulnak, mert értékei[k] azok a formák, amelyekben az életet kísérő hangulatok egymással szemben elhelyezkednek.” Az ilyenfajta szükséglettel bíró kritikus-művészek „ezek a formák is élő valóságok, mert benne kivételesen nagy erővel működnek a lélek formaszükségletei, úgyhogy neki átélés, ami nekünk még formának is elvont.” Mindazonáltal az a különbség, amelyet Kassner (*Der Künstler und das Leben*, 1900.) és Lukács, másfelől Dilthey esszékötetének címei jól tükröznek, olyan kettősséget (kétféleséget) involvál, mely a kritikai értékeken túl a kötői értékek körére is kiterjed. S ha Szilasi nem is mondja ki, gondolatmenetének logikája nemigen hagy kétséget afelől, hogy szerinte a műfaji, ún. „külső” formák értékeihez igazán csak a Dilthey-jel fémjelzett felfogás képes közelférközni, a Kassner-féle tulajdonképpen kívül reked. Művészetfilozófiai s költészetesztétikai szempontból ezért volt ellentétben a *Nyugat* felfogásával lényeges pontokon már a lap indulásakor is az a szemlélet, amelyet Lukács György képviselt a legkövetkezetesebben. Eszmetörténetileg mindebből azt a végkövetkeztetést vonhatjuk le, hogy a nyugatos szemlélet a „pozitív idealista” szellemtudományi művészetfelfogást még integrálta, de a Kanttól Hegel és Fichte irányába lépő idealista metafizikai „szellemfenomenológiai”-t, már korszerűsített formában sem.²⁰

A pozitív metafizika iránti hajlama miatt eresztette gyökereit a nyugatos költészetesztétikai szemlélet az életfilozófia egy sajátos típusába, a pragmatizmusba. A pragmatizmus különböző változataival s azoknak az életfilozófia hullámaiba történő belesimulásával már nem foglalkozhatunk; vizsgálódásunkat a magyar filozófiatörténetben a bergsonizmusig legnagyobb respektussal bíró, W. James-i pragmatizmusra szűkítjük.²¹ Sőt, még ez a pragmatista változat is egyetlen vonatkozásban érdekel minket. Az én-élménynek a valóságelméletben biztosított megkülönböztetett jelentősége miatt. W. Jamesnek a bergsoni, crocei intuicionizmus számára utat törő szerepe lényegében az volt, hogy a hume-i agnoszticizmust s a kanti kriticismust – Nietzsche pozitív korszakán okulva, – lélektanilag korszerű, kísérleti lélektani empirizmussal igyekezett meghaladni. Dienes Valéria a *Valóságelméletekről* írott doktori értekezésében nagyvonalú filozófiatörténeti áttekintéssel világította meg a pragmatista irányzat hátterét. (Disszertációját még Geiger Valériaként jelentette meg.²²) Eszerint – az újabb szenzualizmusnak és az empirizmusnak szubjektivizmusba torkollását látván – „a merő szubjektivizmust az objektív világfelfogással összekötő bármilyen utat kell keresnünk. Ez csakis a pszichológia fejlődése árán lehetséges.” (A *pszichológia* szót olyan lélektan-jelölésre, mely egyszersmind a filozófiai vizsgálódás alaptudománya – a továbbiakban is meghagyjuk. A pszichológiának ily kiemelt feladattal való felruházása a nyugatos valóságfelfogás egyik alapköve.²³

„Az én tud önmagáról” – ennek a „tipikusan germán gondolat”-nak analizálásával kezdi a pragmatizmus, mert jól tudja, hogy „a filozófiának, mint minden tudásunkat egységbe foglaló világfelfogásnak alapkérdése, megmagyarázni ama *megérteni kívánt világ léteiben való hitünket*.” A Négyesy-seminarista nyugatosoknak Zalai Béla mellett egyik legfőbb filozófiai szakértője Dienes (Geiger) Valéria ugyanannak a gondolatrendszernek kritikai el-sajátításával igyekszik a maga valóságelméletét megalkotni, amelyiket Babits alapvető forrásként használ esztétikai nézeteinek első összefoglalásában.²⁴ Közelebből az 1904-ben írt *Arany mint arisztokrata* is arra a fejezetre hivatkozik (The stream of thought) James „klasszikussá vált nagy pszichológiájá”-ból (*Principles of Psychology*, 1890), mely a tudatfolyam analizálásával mintegy kulcsát adja a pszichológiai világfelfogásnak. A pszichológia alapténye, hogy az emberek tudatában gondolatok vannak, folynak, s ebben a széles és tisztán időbeli átalakulásban a gondolat mindenfajta pszichikai élményt magába foglal. Tehát „ismereteim, fogalmain, érzéseim, indulataim, akarásaim és tetteim, meggyőződéseim, beleértve minden érzékletemet, amiket a külvilágtól szerzett »benyomások«-nak mondok – mind ennek a folytonos egységes történésnek egymásba szövődő elemei.” James a kísérleti lélektan irányából indulva Bergsonnal egybehangzóan (és nagyjából egyidejűleg) vallja, hogy e folytonos tudatáramlás „nemcsak időben, de minőségben is egyenes vonalú

haladás. Az egyszer elmúlt tudatállapot soha többé nem tér vissza, (...) a második tudatállapot hasonlít ugyan az elsőhöz, de már az első által módosított tudatnak az állapota, s így más, mint az volt." Az egyes tudatállapotok tényleges egymásba folyásában a most lefolyt állapotok utóhangjai még halkán visszacsengenek, s elhaló hatásuk bizonyos alapjellegét ad a jelenleginek. Dienes fejtegetéseiből még világosabb, mint Babitséiból, hogy itt az asszociációs lélektanénál magasabbrendű „társulások”-ról van szó, éppen azért, mert James pragmatista pszichológiájában legnagyobb jelentőséggel a transitív tudatállapotok egy fajtája bír. „Bizonyos tartalmatlan állapotok ezek, amelyeknek csak beirányítása van”, de ilyenképpen az egész tudatáramlást áthatják. James egyik példáján szemléltetve, egy elfeledett női névnek tudatunkban való keresése olyan már megfeszített tudatállapot, „mikor még nincs meg az, amit várunk, aktíve várunk, azaz keresünk. Hiányérzés, de nem érzéshiány. A beirányítottság szó körülbelül a keresettnek előre jelentkező homályos vonalait, foszlányait tartalmazza.” Ilyenkor már „érezzük gondolataink honnan-ját, mielőtt megérkeztek volna” ténylegesen azok.

Költészetesztétikai vonatkozásban tudatállapotainknak beirányítottsága a költői ihletettség konkrét magyarázatát, reális értelmezhetőségét teszi lehetővé; a tudatállapotok tényleges egymáshoz kapcsolódása, egymásba ömlése pedig a költői képalkotás elsőleges eszközeit adja. Ilyen formában Babits Arany-dolgozata fogalmazta meg, de más formában a lényegét illetően a nyugatos költészetesztétikai felfogásra is áll az, hogy a költészet célja inkább, mint minden művészetnek: új kombinációk teremtése; s eszközei: 1. A képzetelemek szokatlan társítása. (...) 2. A képzetelemek fokozott intenzitása.” A művész minden esetben olyképpen alakítja anyagát, „hogy közönsége impressionjait és közvetve ideáit felköltse.” De a költő anyaga, a nyelv „egészen sajátos természetű anyag, azért mert jelrendszer: vagyis minden kis impression, melyet kelthet, számtalan ideával, emléképpel stb. van összenőve, beszöve, összeolvadva.” Babits a james-i viszonyrojtokat (relation fringes) találóan *üstök*nek, *ködudvar*nak is nevezi, mert „a benyomásmagtól külön nem választhatók, hanem azokkal összenőve – mint a zenei felhangok az alaphanggal – egy képzetelemet alkotnak. Egy szó hallásakor a hangimpressionnal összenőtt ideák esetleg nem is ébrednek életre (vagyis a szót nem muszáj megérteni), de azért módosítólag hatnak az impressionra, s a pusztá érzéki benyomás is más lesz, mintha a szónak nem volna értelme.” A költői nyelv művészetnek két, – a nyugatosok közül ugyancsak nem csupán babitsi – kritériuma, a „faji különbszínűség” és a „nyelvi tömörttség, keménység, facsarhatatlanság” eredendően szintén a pragmatista filozófia talajában gyökerezik; legfeljebb abban különül el, hogy sokban a pragmatizmus egy másik (Ch. S. Peirce-, G. Vailati-féle) változatának felismeréseire is alapozódik.

Ennek megvilágítására azonban majd a *Nyugat* költészetesztétikájának az ún. nyelvészeti kézzel való kapcsolata vizsgálatokor kerül sor.

1. Az itt megjelenő tanulmány a *Nyugat* költői forradalmának hőskoráról készített kandidátusi értekezés egyik fejezetének (*A Nyugat költészetfelfogásának konstitúciója a századelő szellemi klímájában*) I. részéből való.
2. Nietzsche-nek a századelő magyar szellemi életére gyakorolt rendkívüli világnézeti befolyásáról lásd Kiss Endre monográfikus hatástörténetének eddig megjelent fejezeit: *Nietzsche századelőnk filozófiai életében – különös tekintettel Fülep Lajosra és Prohászka Ottokárra*. In: *A magyar filozófiai gondolkodás a századelőn*. (Szerk. uő. és Nyíri János Kristóf, 1977. 165-210. A mi idézeteink szintén Fülep írásainak új kiadásából valók: *A művészet forradalmától a nagy forradalomig*. 1974. II. 443-600.) K.E.: *Nietzsche Szabó Ervin pályáján*. Világosság 1979./5.
3. Ny. 1910. II. 1014-1015. Talán nem szükségtelen rámutatni, hogy Lukács Fülep-recenziójának Nietzsche-kritikája csak erősen formálisan tekinthető a *Nyugat* Nietzsche-kritikájának!
4. Uo. 1908. II. 445-446. Lásd BJK Lev. 133. sz. és jegyzetét.
5. Ady Apolló-önminősítéseit, főképp *A krisztusok mártírját* és a *Dalok tüzes szekerenét*, de a *Vén faun üzenetét* is, aligha lehet Nietzsche költő-tipológiája nélkül megfejteni. Babits Swinburne-tanulmánya végén konkrétan él Nietzsche felosztásával.
6. Fülep ih.
7. Idézi K. Nagy Magda: Balázs Béla világa 95.
8. BJK lev. 29. sz. 20-21. (Kiemelés – K.A.)
9. Egyre távolabb a szótól. 166. skk.
10. Az életfilozófiai alapmagatartásról (die lebensphilosophische Grundhaltungról) mondottakhoz vö. Nyíri János Kristóf: *Nemlétezők csillagfényénél*. Világosság 1972./8-9. és Kiss Endre már idézett Nietzsche–Szabó Ervin-tanulmányát. Az életfilozófiai lüktetésű versformálás líraesztétikai és poétikai problémáival a dolgozatnak a *Nyugat* költészetfelfogását összegző része foglalkozik.
11. Nietzsche-nek a stílus dinamizálásában betöltött szerepe nálunk különösen nyilvánvaló Wagner és Schopenhauer hatásának „feldúsításában”. Magától értetődően az ő esetükben sem arról van szó, hogy bizonyos vonásokkal nem gazdagították a nyugatosok művészi tudatát Nietzschétől függetlenül is vagy éppen az ő tanítása ellenére (mint például O. Wilde). Mindez azonban vajmi keveset változtat a *Zarathustra* írójának egyéniség és stílus alapproblémájában mértéket adó szerepén.
12. Ih.
13. Sören Kierkegaard és Regine Olsen. Ny, 1910. I. 378-387., valamint uo. 1910. II. 1563-1565.
14. F, (1905) 35-40.
15. Kierkegaard értékelése a *Nyugat* művészetfilozófiai szemléletének kialakulásában igen fontos szerepet töltött be. Kimondva-kimondatlanul ez volt annak a polarizációs vitának egyik gyújtópontja, mely „arról a bizonyos homályosságról” folyt. (Lásd

- Lukács ilyen című válaszát, Ny. 1910. II. 1749-1752. Babitsnak *A lélek és a formák*-ról írott bírálatára, valamint ugyanott Babits cím nélküli viszontválaszát.)
16. *A kritika elmélete*. In: Alexander-Emlékkönyv (1910) 638-651. A tanulmány végén álló bibliográfiában ugyan Dilthey művének címe, Einführung-gal kezdődik.
 17. Ezért mondja Dilthey, hogy „nincs oly tudós fej, amely kimeríthetné, nincs haladás a tudományban, amely elérhetné azt, amit a művész kimondhat az élet tartalmáról.” Az ő geniale Anschauung-ja így különb mindenki másénál, már „minden valódi világnézet intuíció, amely abból keletkezik, hogy benne létezzünk az életben.” Az a fundamentális gondolat, hogy a Weltanschauung (a korabeli pontos fordításban: világnézet!) az életet illető magatartásunk egészében, „pszichikai totalitásunk struktúrája”-ban gyökerezik, – közeli kapcsolatban állt a szimbolisták álláspontjával. Vö. Zoltai Dénes: Az esztétika rövid története. 297., valamint 249. skk.
 18. EPhK, 1911. 416-417.
 19. O.E. írásai 225, 229.
 20. A magyarországi Dilthey-recepció Alexander Bernát és Böhm Károly tanítványainál egészen bizonyosan megkezdődött már a század első évtizedében. Zalai Béla, Balázs Béla, Sas Andor, Varga Jenő és a mások ez időben tett németországi tanulmányútjai itt sokkalta fontosabbak, mint Lám Frigyesnek a *Das Erlebnis und Dichtung*-ról (Zweite vermehrte Aufl., Leipzig 1907) írott ismertetése (EPhK 1908. 636-638). Az 1910-es évtized kezdetén pedig Szilasi mellett Lukács, Fogarasi, Varga Jenő, Nagy József, Kornis szelvében idézik és elemzik Dilthey munkáit. Szilasi mélyen-szántó filozófiai magyarázatához képest apróság, de a maga emberi közelségében annál jellemzőbb Ignatus Osvátnak küldött levele (Tátra-Lomnicz, 1908. júl. 20). Ebben a Nyugat legfrissebb számából Schöpflinnek *A magyar nótáról* írott „kitűnő” cikke mellett „a Gyurié”-t szépnek és érdekesnek mondja, – „csak azt is meg lehetne belőle tudni: hová és miket ír már ez a nagy és nevezetes Kassner?” (Közli Nemeskéri Erika, Kr. 1979/9.)
 21. A pragmatizmus különböző irányzatainak filozófiatörténeti értékeléséről lásd Krokóvay Zsolt tanulmányát (*Érték és progresszió. Fogarasi Béla pályakezdése*. In: A magyar filozófiai gondolkodás a századelőn. 413. skk.)
 22. Az Országos Nőképző-Egyesület Wlassics-Kollégiumának Értesítője 1904-1905. Bp. 1905. 45-105.
 23. A pszichológiai alapállásról mint a Nyugat világszemléletének alapkövééről az 1. jegyzetben jelletteken túl lásd Babits recenzióját: *The Monist*, a Magyar Filozófiai Társaság Közleményei, 1905. (XVI) 32-36.
 24. Babits költészetesztetikájának James-hez való kapcsolódását – Zalai Béla közvetítésével – Rába Györgynek egy műhelymegbeszélésre készült dolgozata már jónéhány évvel ezelőtt tüzetesen elemezte (*Babits első költői jelentésszerkezete. Levelek Irisz koszorújából*). A Zalai-féle közvetítést természetesnek tartva is utalnunk kell azonban arra, hogy Zalai disszertációja (*A közvetlen tapasztalás összefüggés-rendszere*. Bp. 1906) – megjelent az Ath 1906. és 1907. évfolyamában is) Babits gyermekkori játszótársnőjének doktori értekezése után készült el.

LA GENÈSE DES IDÉES DES IDÉES POÉTIQUE-ESTHÉTIQUES DE NYUGAT

Cette étude fait partie d'un travail plus ample qui porte sur la genèse des idées poétiques des „Occidentaux” (de la revue *Nyugat*) et sur leurs rapports avec le climat intellectuel du début de ce siècle. L'auteur s'y borne à mettre en relief les impulsions poético-esthétiques et philosophiques qui trouvent leurs origines dans des philosophies de la vie. Il traite tout d'abord des inspirations puisées dans le système de pensée de Nietzsche, du modèle à la fois linguistique, stylistique et ontologique qui s'y rattache, émanation de l'Individualité. Quant au problème de l'influence de Kierkegaard, il est plutôt évoqué pour faire contraste, tandis que la méthode spécifique de Dilthey est examinée d'une manière plus détaillée sous l'angle de ses prolongements dans l'esthétique poétique. A la suite des réflexions „rigoureusement kantienne” de Vilmos Szilasi, l'auteur met en relief chez les „Occidentaux” le rôle polariseur de deux types d'esthétique poétique d'origine philosophique (W.Dilthey et R.Kassner). C'est grâce à l'intérêt qu'elle a porté à la métaphysique dite positive que la vision poétique des „Occidentaux” a plongé ses racines dans le pragmatisme, variété alors très moderne et scientifique de la philosophie de la vie. La rencontre avec la philosophie de W.James et sa conception psychologique de la réalité a lieu (dans des études de Valéria Dienes, Béla Zalai, Babits) avant que le bergsonisme ne gagne du terrain en Hongrie, mais en accord profond avec ce courant dont elle annonce en fait l'avenir.

ABRÁNDOK, IDILLEK, NOSZTALGIÁK

(Egy Krúdy-motívum)

Krúdy egyszerre volt a vidéki, falusi Magyarország és a nagyvárosi élet, a városias ország írója. Korai élményei odakötötték a nyírségi táj hazához és az ódon felvidéki kisvárosokhoz, a felnőtt ember friss élményei viszont az épp akkortájt – a századfordulón – megszülető nagyvárosias Pest elkötelezettjévé tették. Emlékeiben birtokolta a régit, az avulót, a nem mozdulót, az anakronisztikus életmintákat, a peremvidéki valóságot. Új tapasztalatai ugyanakkor megismertették vele a városiasodó, modernizálódó, polgárosodó életforma izgalmas folyamatát, beavatták annak vonzó s taszító színjátékába, elkápráztató és lehangoló titkaiba. Saját életében is átélhette a váltást, az elszakadás és a beilleszkedés kettősségét. A vidéki ország neveltje volt, s az urbánus létforma képviselőjévé vált. „... a Nyírség fiából meg a határszéli kisvárosok hírnökéből szükségszerűen urbánus író lett” (Féja Géza).

A nyírségi gyermek- és ifjúkor idejéből magával vihette a falvakban, kisvárosokban, tanyai kuriákban tengődő dzsentri-életek bensőséges ismeretét. Megőrizhette a tájak, régiók, természeti képek impresszióit. Elraktározhatta és mindvégig elevenen tarthatta a sokféle részletből összeálló vidék-élményeket. Ez a hangulatokkal, érzelmekkel is telített gazdag élményanyag akkor kristályosodhatott ki igazán, akkor kaphatta meg értelmét és jelentőségét, amikor birtoklója új életközegbe került, eljegyezte magát a nagyvárosi léttel és életformával. Nagyerejű kontraszt-élmény lehetett ez. A fokozatosan megszerzett új életismeret révén távlatot nyerhetett a múlt, az addig felgyűlt tapasztalat, a másfajta élmény és tudás. A periféria, a provinciális élet primer és mély középponti életszintérnek számított, sűrítve kínálta az újat, a nyugtalanítóan másfélét, a meglepően különbözőt. A korábbi színtérhez a statikusság, a változatlanlanság, az ódonlanság s a megrekedtség tartozott hozzá. A világvárosi rangra törő Budapest ennek épp az ellenkezőjét adta. Minden tekintetben szemben állt a vidékiségben megtapasztalt életmodellel. Roppant nagy volt a jellegkülönbség. Ellenvilágként fogadhatta a város a provinciából kiszakadt ifjú író. Krúdy felfedezi „a pesti vásárt” (*A vörös postakocsi*), birtokba veszi a századeleji nagyváros életrejtegeit. A feltérképező szociográfus és a moralista valóságélemző szemléletével hódítja meg az új valóságanyagot. Művek sokaságában jeleníti meg az urbánus létezés közegeit, tereit, tárgyi világát, felfedező figyelemmel ábrázolja a történeteket, portrékat, sorsokat.

Regények és novellák sorozatai alapján tekinthetjük Pest írójának, a nagyvárosi élet ábrázolójának.

Vonzza és izgatja a város; övezeteiben a beavatott szemlélő és átélő életismeretével s kutató szenvedélyével vizsgálódik. Joggal láthatjuk Krúdyban a századelő fővárosának dokumentáló krónikását, hűséges történetíróját, hiteles képekkel szolgáló epikusát. Korántsem csak a romantikusan regényes történetek kitalálójaként mozgósítja új élményeit. Városábrázolása nem tekinthető megszépítőnek s eszményítőnek. Nagyvárosi élményeinek legnagyobb részét romantizáló regényesítés és lírai stilizálás nélkül formálja meg. Igaz, vannak a romantizálással kapcsolatot tartó metszetei, líraian színezett képei, olykor szinte biedermeier stilizálású rajzai a városról is, többnyire azonban nagyon is illuziótlan, kritikai érvényű, a megtévesztő látszatok mögé hatoló az epikus látletele. Meglátja ebben a dimenzióban a silányt, a torzát, a romlottat, az álságosat, észreveszi a taszítót, a nyomasztót, az elidegenítőt, a szorongatót. Látomásában feltűnnek az elidegenült, az üzletelvű, az elsivárodó élet boldogtalan áldozatai, láthatók a szenvedők s a gonoszak, a kiszolgáltatottak és a sérültek, a gyötrődők és az eltorzultak, a nyomorultak s az erkölcstelenek, megjelennek az otthontalan életek, a reménytelenül tengődők.

Az urbánus író azonban nem lesz hűtlen ahhoz az élményvilághoz sem, amelytől Pestre költözve eltávolodott. Újra és újra kitekint a „pesti regények” — és novellák — világából, vissza-visszafordul a múltba, visszatér az elhagyott tájakra, műveibe beemeli az elhagyott vidéki élet alapélményeit, utólag is folyamatosan feldolgozza őket. Kettős kötöttség ez, kétfelé húzó érdeklődés. Két nagy tartományban tudhatja magát otthonosnak és illetékesnek az elbeszélő. A nagyváros a benne élőt olyan élményekben is bőségesen részesíti, amelyek távolító erejűek, többféle ellenérzést is keltenek, fölébresztik és felfokozzák az elkívánczozást, táplálják az elvágódás érzését. Krúdy epikájában a nagyváros-élmény létrehívja saját ellentétét is, kialakítja azokat a nosztalgiákat, amelyek egy másfajta életet tesznek kíváncssá. Vágóképek alakjában tűnnek fel olyan életminták és életmódváltozatok, tájak és közegek, helyzetek és miliők, amelyek hiányoznak a modern urbanizált élet szerkezetéből, s hiányuk a városi hősökkel — így jelzi az ábrázolás — ismételten megkívántatja az életformaváltást. Akik hontalannak érzik magukat, életük elhibázottságának komplexusával küszködnek, megcsömörlöttek az új élettempóktól, belefáradtak a hajszába, tántorognak a kavalkádban, sikertelenül és sebesülten téblábolnak a forgatagban, nem találják helyüket a polgáriasult életviszonyok útvesztőiben, azok nem egyszer elvágódnak, szeretnének hátat fordítani a városi létnek, nosztalgikusan gondolnak valami ellenvilágra, ahol legalább boldognak képzelhetik magukat. Az emlékképekben és a képzeletben, a régi élményekben és a friss ábrándokban fel-felrémlő ellenvilág — sugallja a teremtményeit megmintázó epikus — olyan életminőségek

igéretét rejtí és hordozza, mint az egyszerűség, bensőség, tisztaság, természetesség, áttekinthetőség, megelégteltség, igénytelenség, rendezettség, harmónia, nyugalom. Mégpedig gyakorta egészen idillikus és romantizált változatban. A szereplők tudatvilágának ezek a vágyképzetei jellegzetes dimenzióként rendelik maguk mellé a nagyvárostól távol levő vidék, a falu, a periferia, a peremtájak tartományait, amelyekhez a fantázia és a vágyakozás hozzákapcsolhatja a kíváncsúnak és vonzóan tetsző életlehetőségeket.

Krúdynak nagyon kevés az olyan hőse, aki jól érzi magát a modern nagyvárosban, akit ne gyötörne valami hiányérzet, nyugtalanság, beteljesülést váró nosztalgia. Persze, boldogtalanjai többnyire általánosabb értelemben szenvednek valaminek a hiányától, valaminek az elérhetetlenségétől. Életbajaik általában mélyebbek annál, hogysem a magyarázó okokat a városias, polgárosodó századfordulói valóságban hiánytalanul meg lehetne találni. Mindenesetre: a regény- és novellaszereplők hajlamosak arra, hogy egyéni sorskérdéseiket bizonyos leszűkítéssel éljék át, leegyszerűsítsék a vizsgálatot s az értelmezést, s így szerencsétlenségük és boldogtalanságuk eredetét a nagyvárosi élethelyzetekben, a tapasztalt életjelenségekben, azok dehumanizálódásában keressék. Létezőmódjuknak egyébként sem erős oldala a helyzetelemző készség, a gondolkodói készenlét, az intellektuális átélés. Nagyobbreszt hangulatokban, érzelmekben, megérzésekben és rögtönzött gesztusokban, pózokban, szerepjátékokban, különféle ceremóniális aktusokban és vallomássos hangoltságai állapotokban élnek. A spontán reagálás és az alkalmi rögtönzés — a közvetlen átélési forma — a legfontosabb nekik, s ezek mögött igen csak messze elmarad az átgondolás, a tudatosítás, hasonlóképp a nyomában járó aktivitás, a tett, a változtató akció. Mindenekelőtt való tehát az élmény és a megnyilvánulás, az allűr és az attitűd, a beszéd és a kifejezés. Életformájuktól elválaszthatatlan konfliktusaikat is rendszerint ezen a fokon s ezekben a formákban jeleníti meg ábrázolójuk.

A nagyvárosban élők, amikor helyzetükre gondolnak, a rossz közérzet, az örömtelenség s a kielégületlenség alaphangulatait és motívumait vehetik számba. Ez a hangulat- és érzésvilág jóformán sohasem az életalakítás, a céltudatos cselekedet magatartáselveit teremti meg, hanem csak a révedezések, a képzelgések, a nosztalgikus tündödések s a reménykedések és a vágyak megnyilatkozásaihoz ad lehetőséget s alkalmat. Ennek eredményeként kerülhet sor azoknak a gesztusoknak a megjelenítésére, azoknak a vallomásszólamoknak a megfogalmazására is, amelyek a városélményre való reakcióként a vidék, a falu nosztalgiaját, a vidéki-falusi életmód iránti vágyódásokat fejezik ki, azokat szóaltatják meg számos változatban. A városi otthontalanságtudat s a városi keretekbe zárt boldogtalanságélmény a Krúdy-alakokat legtöbbször nem a tudatosító helyzetvizsgálatra és a sorsalakító szándék fölélesztésére sarkallja. Szinte kivétel nélkül megelégszenek azzal, hogy beleélik magukat az

adott szituációkba, passzívan elfogadják az élettényeket s a körülményeket. Egy részük leginkább az ábrándok, az illúziók dédelgetésében keres valamiféle menedéket és életpótlékot. Ez az ábrándvilág a másfajta élet képzelete köré szerveződik, s a „más élet” elve és reménye gyakran a falu- és vidéknosztalgia alapmotívumában jelenik meg közvetlenül. Feltűnnek tehát a regényekben s a novellákban azok a Krúdy-figurák, nők és férfiak egyképpen, akik alkalmasak rá, hogy írójuk általuk a falu-ábrándot, a vidék-illúziót bevonja az ábrázolt élményvilágba, s ily módon az életforma mítoszának egy jellegzetes képződményét is megjelenítse. Különböző időszakokban keletkezett művek más-más szereplői lépnek elő, abban egyező módon, hogy az elbeszélte történetek valamelyik szakaszában elvágyakozó vallomásokot közölnek a vidéki-falusi életről. Bármily egykedvűek vagy szomorúak is egyébként, az elvonulásról és a menekülésről lelkesülten s lírai meghatódottsággal szövögetik elképzeléseiket. Eltökélten bizonygatják maguknak s egymásnak, hogy nem a nagyvárosi kavargás, hanem a vidéki mozdulatlanság, a periférikus lét az ő igazi világuk, mert csak ott lelhetik fel, amit aktuális helyzetük oly kívánatosnak és csábítónak mutathat: a nyugalmat, rendet, csöndet, derűt, örömet, egészséget, gyógyító bensőséget, háborítatlan boldogságot.

Az író egyik 1924-es keltezésű személyes írásában eljátszik ezzel a motívummal. „Én ... vidéki bérlő szeretnék lenni — olvashatjuk —, mint annyi sokan mások is a mostani városi emberek közül. Tisztában vagyok vele, hogy könnyebben repülhetnék el a holdba, mint ezt a vágyamat megvalósíthassam, de szeretek vele foglalkozni...” A vágyakozó képzelet a várostól messze élő emberek nyomába szegődik, követve a „vidéki barátokat” útjaikon a kis helységekre, messzi falvakba, alföldi pusztákra. „Mindezekre a helyekre elkísérem az én vidéki ismerőseimet, szelíd irigykedéssel nézek vonatjuk után, amíg ők bizonyára engem irigyelnek azért, hogy Pesten maradtam. Éjjel aztán azt álmodom, hogy egy falusi tenyeres-talpas szolgáló kenegeti a hátam. Nem a legrosszabb álmok közül való” (*Vallomás*). Amit itt önvallomásként szóltat meg, teremtményei már jóval korábban átérzik valamilyen rokon változatban, sokféleképp variálgatva a kifejezés során az alapnosztalgiát. „Hőseinek már a 10-es évek első felében olthatatlan vágya a romlatlannak vélt falusi élet idilljébe való menekülés a nagyváros polgáriasságából (tehát elidegenültségéből), romlott világából” (Bori Imre).

A jellegzetes példákat regényekből is, novellákból is bőségesen lehetne válogatni. Többször feltűnik a motívum a Szindbád-novellákban (pl. *Szindbád és a színésznő*, *A átszúrt szív szerenádja*, *Rozina*, *Marabu*, *Szökés az életről*).

A *vörös postakocsi* asszonyai közül nem egy megcsömörlött a nagyvárosi élettől, másfajta életet képzel magának. „Ma falusi mulatságot tartunk, falusi bort iszunk...” — közli egy házi multság alkalmával Madame Louise, a

„pesti vásár” jellegzetes alakja, az előkelő demi-monde, aki vidéken nevelkedett, s bár karrierje a nagyvárosban született, a gyerekkori tájakra kívánczik, fenntartja falusi birtokát, ragaszkodik hozzá. A boldogtalan Estella, aki kimondja, hogy „az egész Pest egy nagy nyilvánosház”, hasonlóképpen visszavágyakozik a rég elhagyott életközegbe. A bordélytulajdonos Steinné így álmodozik: „Kis malacokat nevelni, sárga libácskákat és totyogó kis kacsákat költetni, tavasszal rugó nélküli kocsin hajtatni zöldülő réteken, és télen derékig érő hó van az udvaron ... Ez kellene nekem, hisz falusi leány vagyok.”

Az *Asszonyságok díj*-ban Madame Jella főzés közben a vacsorára váró „hallgatag férfiuval”, élettársával pörlekedik, s a szemrehányó zsörtölődés vezérmotívumát az adja, hogy az asszonyság számonkéri az ígért s elmaradt kirándulásokat, utazásokat. A bordélyház tulajdonosnője szeretné elhagyni „a csúf Pestet”, s mindenekelőtt azt kívánná, hogy minél többször menjenek falura, hátat fordítva az utált városi világnak s az ide való bezártságnak. Örökös faluvágyát szeretné kielégíteni, visszavágyik a gyerekkori tájhozába, s türelmetlen és nosztalgikus monológokban adja elő az „én falusi nő vagyok. Utálom a városi életet” vallomásait.

A *Hét Bagoly*-ban Józsiás az egyik találkozás és szerelmes együttlét alkalmával arról beszél Leonórának, mennyire szeretné Pestet ott hagyni, s egész életét vidéken eltölteni. Elképzelését rögtön az új életmód részleteinek beleélő képzeleti felidézésével igyekszik megfoghatóvá tenni. „Nem nekem való az itteni élet – kezdi monológiát –. Én vidéken akarok élni, megvénulni. Egy kertre nyíló ablaknál állni és nézni a téli délután csodálatos kékségét, a féloldalukon megőszült fákat, a cinkéket, amelyek délután a letört, de függve maradt gallyakon hintáznak. Én legszebbnek találom alkonyi időben a kutyaugatást hallgatni, amely elkíséri darabig az átvonuló szekereket. Belenézni a mély kertbe és látni, hogyan jön lassú léptekkel az este, amely elől a varjak éji tanyára igyekeznek a legmagasabb fákra. Zuzmara lóg az ereszről, és a pincéből kőkorsóban habzó bort hozok. A dohány szitában áll az asztal közepén... Szalonnát vágok, és hetenként egyszer borotválkozom. Néha beállít a postás a pesti újsággal, és amíg a fagyos, havas újságot bontogatom, előre nevetek magamban: miféle bolondságokat olvasok pesti ismerőseimről...” Leonóra „meglehetősen romantikus érzelmű hölgy volt”, neki is „rég vágya volt falura költözni, gyermekeivel, férjével, Józsiással, hogy ez utóbbi mentve legyen a főváros veszélyeitől.” Tervéről „sokszor ábrándozott.” Az ifjú széptevő jól ismerte Leonórája érzésvilágát, tudta azt is, hogy „kedvesebbet, bőkosabbat, gyönyörködtetőbbet nem mondhatott neki, midőn a falusi életet magasztalta.” Így hát nem is késik a „nekem is jó lesz falun” motívumot megcsendítő válasz, a rajongó asszony felhevült vallomása a falu iránti nosztalgiáról. Leonóra Józsiás „áriáját” éneкли tovább, ő is az ismerős „bel canto” hangnemben és szólamokban magasztalja az elképzelt új élet szépségét s nagyszerűségét.

Persze, a terv nem valósul meg, az ábrándozásnak vége szakad, s az események más irányba térnek, de a vallomás alkalmát így is megadta alakjainak az elbeszélő. Józsiást egyébként máskor is láthatjuk még a motívum szempontjából érdekes jelenetekben.

Az eddig említett vágyakozók rendszerint a nagyvárosi élet diszletei közé vannak beállítva, s itt gondolnak a falura, a vidéki tájakra. Kíváncsognak, de többnyire a helyükön maradnak, mintegy odakötte a városhoz, melyből menekülni szeretnének. Ábrándokban ringatják magukat, idillekről képzelődnek, nosztalgiáikat dédelgetik, több-kevesebb őszinteséggel és komolysággal eljátszadoznak illúzióikkal, de a valóságban csak kevesen próbálják – próbálhatják – ki a meg-megkívánt másfajta életformát, helyzetük nem sokat változik. Így hát az epikus ábrázolás, az elbeszélői meseszövéis is csak ritkán kalauzol el valamely vidéki övezetbe, nem nagyon jeleníti meg közvetlenül a hősök fantáziaképeiben és nosztalgikus képzeleteiben elvontan körvonalazódoó és az elvont távolságban maradó életmetszeteket; nem hozza közel az ábrándvilágot empirikus valósággént, konkrét élményként. De nem ez az egyedüli változata Krúdy motívumábrázolásának. Az olvasó olyan példákra is rábukkanhat, amelyekben megjelenítve, ábrázoltan jelennek meg a vidéki régiók, az idillikus elemeket is tartalmazó helyzetek, a nagyváros közegetől távol eső életmintákat választó szereplők. Peremvidéki színtereken láthatjuk a Pestnek hátat fordító alakokat, az exodusra vállalkozó figurákat.

A falusi-vidéki életmód és környezet közvetlen ábrázolását megvalósító nagyobb művek sorából legelőször a *Napraforgó* című regényt érdemes kiemelni. Ebből sem hiányzik a már érintett motívumváltozat, itt is feltűnik a nagyvárosból elvágódó hős, felhangzik a sóvárgó vallomás. Utalhatalunk Diamantra, a hajdani gavallérra, aki valaha jobb napokat látott, de sorsa megfordult, a hódító trubadur megroggyant már, „kopasz, ősz, sörtes és kövér lett.” Így bolyong és tengődik az éjszakai életben, nagyvárosi csavargóként. Vele akad össze a regénytörténet egyik férfi főszereplője, Végsőhelyi Kálmán, akinek a lezüllött ember keserűen beszéli el életútját, s ennek keretében azt is megvallja, hogy mostani élete merő kallódás. Nincs otthona, kivetettségben és elhagyottságban, idegenségben és magányban didereg. Rendezett családi életre áhítzik, s folytonos elvágódásai a falusi létet is megidéznek, mert úgy képzei, hogy ott még boldog lehetne, magára találhatna.

Diamant a városban reked, a *Napraforgó*nak azonban vannak olyan szereplői is, akik végre is hajtják az exodust, s azok közé mennek, akik eleve a peremvidék – mégpedig a nyíri tájék – lakói. Az elszakadók egyike a regényben Evelin, aki Bujdosra szökik, aki „mindig így tett, midőn a szomorúság füstlovagjai kezdtek beszállingózni a józsefvárosi házba.” Ilyenkor a nagyvárosból „lopva menekült a falusi házba”, vidéki otthonába. Az elbeszélői leírás megleveníti a szökevény kisasszony körül levő világot, a bujdosi

életszinteret. Ezen a tájon „állt az élet”, s ez a mozdulatlanság – ezt sugalmazza a beállítás – a bensőség és otthonosság értékeit nyújtja a benne élőknek. „Evelin itt született és itt volt boldog.” A kuriába való hazatérés után hamarosan megérkező Álmos Andor, a vidék egyik különös figurája, aki sohasem mondta, hogy szerelmes Evelinbe, mert „ez magától érthető volt, mint egy gyermekkori barátság”. helybenhagyja a kisasszony cselekedetét. A milió gyógyító erejéről beszél neki: „Itt kell maradni tavaszig. Vagy akár egy esztendeig. A Bujdos meggyógyít. Ez az egyetlen hely, ahol ismét megtalálod magad, szegény, szerencsétlen leány.” Evelin is rögtön ábrándossá válik, elképzeli a falusi idillt. A romantikus agglegény nyugtató szavait hallgatva „bizakodva mosolygott, mintha gyermekkorra csilingelne valahol a ház körül, mint a betlehemes fiúk csengője. Tél van. És majd szánkóznak... És majd disznót ölnek... És korcsolyáznak életként fénylő délben a Tisza berkei között... Hószagú könyveket, átfázott folyóiratokat, az utazásban megviselt karácsonyi újságokat hoz a gyalogpostás, amelyeket együtt nézegetnek... Az ispán ákombákomjait vizsgálják... Beszélgetnek az elhalt szülőkről, másvilági öreg barátokról, eltáncolt asszonyokról, Pestről, mint egy rejtelemről. Hosszan ugatnak a házörző ebek...” Álmos Andor behizelgő modorban és lendületes költői retorikával folytatja a meggyőzést, bizonygatva Evelin idetartozását, a lány egyéniségének s az itteni világnak az összeillését. Másnap ismét visszajön az atyai jóbarát, s az éji látomásoktól és szorongásoktól megviselt kisasszony bánata és félelme egykettőre fölenged, mert a remetei magányban és lemondásban élő Álmos. az „ősi ember” megjelenése az egyszerű és nyugodt, a természetes és az igénytelenségben kiegyensúlyozott létezés vonzónak tetsző értékeit s megkívánt lehetőségeit eleveníti meg a naiv tisztaságú Evelin képzeletében.

A készülődő és kibontakozni látszó idillt, az elérhetőnek tetsző harmóniát megzavarják s feldulják a cselekmény menetében a nagyvárosból Evelin után jött szereplők. Miután ők – a csécsap Végsőhelyi Kálmán s Maszkerádi Malvin, a becstelen barátnő – eltakarodnak, Evelin maga marad. Megnyugszik, élvezi a vidéki élet gyógyító s feledtető békéjét. Nyugalmasan, szépen s békéltetőn múlik a nyár, s úgy látszik, a megzavart falusi kisasszony végérvényesen visszatálálhat „a tiszta, nyugodt, igénytelen élet” azilumába, amelynek csöndje és eseménytelensége, elzártsága és háborítatlansága megvédhet a zűrzavartól, a bajoktól, a kínlódástól.

Evelin a megtérő életet képviseli, a *Napraforgó* két férfi főszereplője viszont az el nem mozdulók, a megtapadtak, az itt maradottak életét példázhatja. Álmos is, Pistoli is peremvidéki ember, mindketten be vannak zárva a bujdosai dimenzióba. Magatartásuk és életformájuk az itteni élet egy-egy legzetes mintájaként áll előttünk. Álmos Andor néhány megnyilvánulására már utalhattunk. Minden cselekedetében furcsa különccnek mutatkozik, vi-

dékiességét is sok-sok szelíd extremitás teszi különlegessé. Amikor például „rátört a szerelem”, elhagyott szigeti házában, remetei magányában szertartásosan „eltávolodik” az élettől, vagyis „a csöndes ember ilyenkor meghalt.” Mielőtt belefeküdne a koporsóba, előveszi hegedűjét, s egyszerre mélabúsan és királyi göggel hegedülget magának, az eljátszott dalokban „elbúcsúzott mindattól, ami kedves és kellemes volt életében.” A nagyszabású narratori közléségységben hosszú és áradóan gazdag képzetsor idézi fel mindazt, amit a zene dallamai előhívnak a képzeletben. A leltárszerű leírás olyan tárgyakat, jelenségeket, életmozzanatokot gyűjt egybe, amelyek nyilvánvalóan a vidéki élet szférájába tartoznak, terebélyes vidék-látomássá szerveződhetnek. Mint-ha mindent egyszerre látna térben és időben a hegedülgető Álmos, „az élet suhant tova a hegedülésben”, s a kikerekedő életlátomás legtöbb jellegzetességében a vidéki emberre vall, az ő világára emlékeztet.

A másik nagy különnc, Pistoli, az erre vetődő Maszkerádi Malvinnal bonyolódik különös viszonyba, szeretné meghódítani a modern nagyvárosi nő pózaiban tetszelgő hisztérikus kisasszonyt. Az öregedő nyíri trubadur oly módon is próbálja megigézni és csábítani, hogy életmintát ajánlgat neki. „Bölcs táblabíró módjára” elmélkedik arról, hogyan is kell élnie a „messzire látó, okos embernek.” Szavai programot körvonalaznak, jellegzetes életelveket tükröznek, sajátos igényeket jeleznek.” – Az élet – monologizál a ffordorlatos Pistoli egy alkalommal – nem tréfa, lányom. Messzire látó, okos embernek lugas az élete, ahol kedves szellők között, jóillatú szőlőlevelek társaságában, délutáni lábvizzel, csöndes aludgatással, jó ebek és kíváncsú fehérszemélyek társaságában, egyefene gonddal, hosszant élve, szépeket pipázgatva, csöndesen vacsoráztatva lehet eltölteni az életet... Semmit sem akarni, csak nyugalmat. Semmit sem remélni, csak a holnapi jó időjárást. Senkiben sem bízni, senkinek sem hinni, semmi rendkívülit ne gondolni, csak élni, élni, szeretni, elaludni, felébredni, egészségesnek lenni... Kényelmes papucsot viselni s tollas ágyban hálni. Boldog, hosszú öregséget élni, amely az életnek java. Becsületesen átaludni az éjszakát, az ebédutánokat, egyet-kettőt kurjantani, verekedni és kibékülni. Eljönne hozzám feleségül, gyönyörű virágszál?...” Mint Fábri Anna is utal rá – *Ciprus és jegenye* című könyvében –, ezt az életprogramot igen sok Krúdy-hős magáénak tekinthetné. A *Napraforgó*-ban is például a köszvényes kapitány, Rizujlett asszony férje, aki a felzaklatott Álmos Andorhoz intézi bölcselkedő szövegét, szemére vetve a feldultságát panaszló gavallérnak a fölösleges bolyongást, a meggondolatlan elcsatangolást is.

A vidéki tájak és életformák ábrázoló megidézésének másik nagy példaként, a *Napraforgó* mellé állítható gazdag példatáraként az *N.N.*-t említhetjük. A lírai stilizálású, költői ihletettséggel önéletrajzi kisregény szintén a Nyírségbe vezet, ennek a tájegységnek az epiko-lírai látomását formálja meg, igen erős személyességgel, vallomásos közvetlenséggel, feltámasztva a szubjektív

emlékek és élmények sokaságát. A megfestett kép sokféle részletből áll össze, és többszólamú jelentést közvetít. Először az alterego – szerepre rendelt emlékező N. N., a „vonatról lemaradt pasasérok” egyike gyerekkorának világára tekint vissza, s felidézi annak az életnek a jellegzetességeit, amelynek meghatározó törvénye volt, hogy a kalendárium ritmusához, a természeti rendhez igazodott, magától értetődő szabályossággal. Az emberek – tűnődik a hátranező, az eltűnt idő nyomában járó N. N. – ebben a dimenzióban „a végtelen életre rendezkedtek be”, úgy látszott, hogy minden jelenségnek, eseménynek tudtak a helyét s a funkcióját, semmi nem rendítette meg őket nyugalmaikban. Az évszakok és esztendők fordulása megszabta az emberélet ritmusát, rendjét, menetét. Mindenki együtt élt a természettel, s minden eseményben az életöröm alkalmát kereste, s találta meg. Idillien boldog rendben folyt az élet. Távolatokra tekintett az időszámítás, az életidő jó viszonyban volt a messzi jövővel is. „Az élet körülbelül örökké tart” tudata, illúziója és naivitása távlatot adott mindennek, ami a közvetlen jelenben lezajlott: „Senki sem gondolt csupán arra, hogy mi történik a legközelebbi órában vagy holnap: az élet messzi-messzi távolatokra volt berendezve, mint a gondos asszonynak a kamarája, padlása. A perc eliramlik, mielőtt megfoghattuk volna szívárványos szitakötő szárnyát. De az élet tovább, soká, messzire ér, ahol az égboltozat a földre lehajlik. Addig kell mindenkinek élni, amíg ezt a távolságot eléri. Ezért nem féltettük az elosonó percet, az elsuhanó napokat, észrevétlenül jött és ment évszakokat. Mert még sokáig akartunk élni...” Legalábbis ezt dalolta – emlékszik N. N. – a gyerekkori tücsök „nyárvégi estéken”; ilyesféle idillikusan bensőséges képeket és hangulatokat vihetett magával, aki itt felnővekedett.

Később – veheti számba az emlékezet a történeteket – a messzeségek hívására hallgató ifjú, a nyugtalan szívű élethódító elhagyta ezt az oly idillikus színekben fürdő fölnevelő világot, s majd csak akkor tért vissza tékozló fiúként az elcsábító városból az elhagyott otthonba, az egykori tájházába, amikor elfáradt. „Én a nagyvárosból mindig olyan helyre futottam megpihenni, rejtőzködni, ahol senki se alkalmatlankodik ismeretlenségével – az Isten háta mögé” – vallja meg N. N. Így fedezi fel a hazalátogató s a megpihenni vágyó a nyíri vidék egyik szép régióját, ahol „a világegyetem legcsendesebb fürdőhelye volt.” Itt sétálgat a magányos bolyongó, teliholdas éjjeleken figyelve a tó körül a természet varázsos jelenéseit, színjátékait. Az „összetört és szomorú”, a „fájdalmas magányban” szemlélődő N. N. egyszer váratlanul – mintha valami látomást élne át – újra találkozik hajdani nevelőjével, a volt kis cselédlánnyal, Juliskával, aki az eltelt idő alatt „kövérebb, asszonyosabb lett.” Juliska hírét vette, hogy a megszorodott és megfáradt ember, akit egykor ő dajkált, „a Sóstón ferdőzik”, így hát utána jött, hogy újra láthassa. Meghívást kap N. N., elkísérheti Juliskát, vendég lehet a házában, amely

Buji mellett található, „a falun kívül feküdt, földszintes, fehérre meszelt tanyaház volt.” A leírás, az életképfestés létrehívja a kisregényben Krúdy egyik legszebb idilljét, romantizált vízióját. „A vidéki élet soha nem ragyog a Krúdy-regényekben olyan egyenletes fénnel, olyan eleven természetességgel, olyan magától értetődő szépséggel, mint az *N. N.*-ben Juliska körül” (Fábri Anna). A meghatott látogató mindent megejtőnek és vonzónak lát. *N. N.* a háziasszonytól is hallhatja az itteni élet jellemzését. Juliska arról beszél az utak vándorának, a visszatért férfiúnak, hogy „az örökös csend” világa ez, ahol hosszú életre gondolhat az innen el nem mozduló. Marasztalná is Juliska az elcsüggedt és zaklatott *N. N.*-t, ígérve neki, hogy „tíz esztendővel tovább élne”, ha legalább egy falusi telet újra megpróbálna, s „bizonynyal visszatérne elillant ifjúsága” is, ha ezen a helyen maradna.

Az érzékenyült s a felrajzó gyerekkori emlékek áramaiban újra megmerülő férfiember úgy érzi, „íme, itt volna a hely, Juliska tanyája”, ahol kiköthetne s megnyugodhatna a sok csatangolás után. De hiába minden emlék és jelenbeli élmény, hiába a megérzett varázslat s a vonzás, az elkívánczolt semmi nem tarthatja vissza a továbbvándorlástól, maradni nem tud, ismét az újabb bolyongásra hívó jelekre figyel, a belső késztetésekre hallgat, szökevényként hagyja el Juliska házát, feladva a megízlelt idillt, a harmónia reményét. Pedig tudja, hogy mit jelentett – s jelenthetne most is – neki, amivel most hosszú idő után, a másfajta életből időlegesen kiszakadva megint találkozhatott. Az elégikus vallomás és töprengés nosztalgikusan szólaltatja meg a mélyben rejlő, s ott megőrzött érzelmeket. Az alakmás jellegű regényszereplő szavaiban az elbeszélői személyességek is utat engedve.

Krúdy műveiben a „más élet” ábrándja, a romantikus elvágódás, a boldogságkeresés, a várostól elforduló érzelem, a fel-feltörő nosztalgia legtöbbször a vidéki-falusi övezeteket keresi, peremvidéki körletekhez és tájakhoz kapcsolja a megkívánt helyszínt s az elképzelt életmodellt. Legtöbbször, de nem mindig. Vannak olyan Krúdy-hősök is, akik képzelgéseikben nem ragaszkodnak mindenáron a falusi életkörökhöz. Némelyikük ábrándvilágában másféle színterek is megjelennek, olyan képzetek és látomások is rajzanak, amelyek nincsenek közvetlen kapcsolatban a falu-illúzióval, a vidék-mitosszal. A válságba jutottak, a sikertelen életűek, a kalandokban kifulladások, az életforgatagban elfáradók nem egyszer úgy próbálják gyógyítani bajaikat, hogy képzeletben vagy valóságosan – az írótól vett kifejezésekkel – „kimenekülnek az életből”, ott hagyják a „játéktermet”, és a „csendes kis fészek” délibábos képeivel játszadoznak. Azokat is az ilyen „fészek” ígéréssel szeretnék maguk mellett tartani, akikkel a tervezett új életben meg akarják osztani magányukat. Leginkább a megcsömörlött, megkeseredett, csalódott férfiak tervezgető merengéseiben és vágyakozásában kapnak szerepet az efféle motívumok. Ők sugalmazzák az ideákat és ideálokat választottjaiknak,

akiket szeretnének magukkal vinni a kiszínezett romantikus idillbe. Vagy éppen elfogadják a női gyöngédséggel és gondoskodással megteremtett intim kisvilágot, annak fészekmeleg rendjét, privatizáló idilljét.

Akár megvalósul, akár elérhetetlen marad az életterv, az elvágyódás motívumának ez a változata is világosan kirajzolódik az epikai ábrázolásban. Eszrevehető, hogy ezúttal, ebben a motívumvariációban nem a falusiasan, vidékiesen patriarchális életminta tűnik fel különleges vonzerővel az alakok érzés- és képzeletvilágában. Itt rendszerint mellékes a falusi jelleg, a kuriai miliő, az udvarházi keret, s elsődleges és meghatározó funkciót kap a Sziget-képlet, tehát mindaz a kellék, mozzanat, életjellegzetesség, ami a Sziget-lét alapképzetéhez társítható. Némelyek ábrándjaiban együtt is élhet a kettő, vagyis hol a falusi boldogság, hol a „Senkisziget”-idill megkínánása az erősebb. Mások nem kíváncsoznak falura, tanyai udvarházakba, nyírségi zugokba, hanem valamiféle Szigetre vágnak, ott képzelik el ideális életüket, oda szeretnének eljutni, ott akarnak megnyugodni és meggyógyulni – a nagyvárosi viszontagságok után. Nem a falusi ember életét kívánják meg, vágyaikat nem kötik össze a várostól messze eső peremtájakkal. A Sziget akár a nagyváros valamely szegletében is meghúzódhat, de a nosztalgia eljegyzettjei elképzelik lehetséges tartományként általában a természetet, a távoli hegyvidékeket, az istenhátamögötti kulisszákat is. Most nem a színhely a fontos. Bárhol el tudja helyezni a fantázia a Szigetet. Egy feltétel a lényeges: meg lehessen álmodni olyan életkeretet, olyan színteret, amelyhez a képzelet hozzáfűzheti a menedék, a tökéletes elkülönültség, az elvonulás, a zavartalan külön-lét kiszínezett ábrándjait. Jellegzetesen romantikus igény hívja elő a Krúdy-hősök Sziget-képzetét is, benne és általa is a romantikusan elgondolt exodus programja fejeződik ki.

A *Bukfenc*-ben Don Kihóte az elvonulásról beszél Gyöngyvirágnak. A „messzire elmegyünk” terve ezúttal nem a faluhoz, a vidéki életforma ideáljához kapcsolódik. Inkább valami romantikus messzeséget ígér, elmenekülést a mesei romantizálással elképzelt és édeskésen kiszínezett természeti idillbe. A köznapokból való emigrálás ábrándja az erdők és hegyek őstermészeti dimenzióját, a természetközelség romantikáját választja. Az *Asszony-ságok díj*-ában Dubli úr levelekben vallotta be érzéseit, amikor „hő szerelemre gyulladt Natália iránt.” A züllött hírlapíró különös gonddal szövegezi üzeneteit, a szerepjátásban is jeleskedő vallomásait, és a szeladon-szerep eljátszásához az is hozzátartozik, hogy a mámoros és esengő széptevő a „csendes kis fészek” ígéretével próbálja meggyőzni választottját érzelmeinek mélységéről s tisztaságáról, megjavulási fogadalmainak komolyságáról s őszinteségéről. Leveleivel így sem ér célt, ám terveit nem adja fel. Alkalmat keres rá, hogy előszóval, ékesszóló képességét csillogtatva is megvallja érzelmeit a jó-ságos naivságában is óvatos és gyanakvó Natáliának. A hódító manőverbe

most a Jókaira közvetlenül is utaló „Aranyember-motívumot” és a „Senkisziget-motívumot” szövi bele, az elhúzódas hitvallásával s az idill illúziójával csábítva a vonakodó s tartózkodó kisasszonyt.

A *Napraforgó*-ban a nagyvárosi éjszakák vándora, Végsőhelyi Kálmán azon tűnődik, hogy végül is „minden élet céltalan és nyugtalanító, amely a családi boldogságot nélkülözi.” Elérzékenyült pillanataiban meg is fogadja, hogy új életet kezd, megváltozik. „Asszonyt vesz a Józsefvárosból... Jó lakatot csináltat az ajtókra..., a budai korzóra járnak sétálni, kis bölcső fölé hajolnak, halkan édegelnek... Jó konyha lesz, ízes pecsenye, tiszta asztalkendő, puha ágy, ébresztő óra és boldog, csendes nappal. Lesz idő az őszi és tavasz szépségeinek a megfigyelésére. Hangos szó nem kergeti el a házból a nyugalom néma madarát. Legfeljebb a varrógép pörög, a postás csenget és pénzt hoz, egy nyugalomba vonult, öreg szomszéd átbballag vacsora után és meséket mond a porosz hadjáratról. A házi orvos csak politizálni jár el a házhoz, és délután kávét isznak a felesége jó barátnői... Az óramutató éjszakának idején céltalanul mutatja az időt, mert mindenki alszik a háznál. Nagyon messzire hallatszik a szemetes csengetése és a hajnali lumpok kopogása, mint egy távoli országban. Mécses ég a szentkép alatt...” Itt is szinte mesei bensőségről és idillről van szó, jóllehet az elképzelt életminta színtere most nem valamely távoli helység, periférikus táj vagy a vadregényes természet, hanem maga a nagyváros, de azon belül úgy akar élni az ábrándok szövögetője, mintha valamiféle háborítatlan szigetet birtokolhatna. A sziget-lét tehát akár a nagyvárosi közegben is elképzelhető. Végsőhelyi erejéből – kiderül – csak ábrándozásokra és alkalmi fogadkozásokra futja, csupán eljátszadozgat az ilyesfajta nosztalgiával; amiről képeleg, megvalósítani nem tudja. Ez is sikerül egy másik Krúdy-hősnek, a már említett Józsiásnak, a *Hét Bagoly* szereplőjének. Áldatlan szerelmi kalandjai után ő révbe érhet, eljuthat az idillbe, a nagyvároson belül is megtervezhető Szigetre, mégpedig oly módon, hogy a csatangelésekben elfáradt s a meggyötört ifjút az „igen egyszerű és természetes hangon” beszélő Áldáska józsefvárosi otthonukba vezeti. A regényvégi jelenetekben kirajzolódnak az új élet keretei, felragyognak a jövőendő életforma jellegzetességei. A polgári otthon sziget lehet a nagyvárosi rengetegben, az azilum rangjára emelkedik a stilizáló írói látomásban.

Amikor a Krúdy-figurák szeretnének hátat fordítani a modernizálódó nagyvárosnak, amikor ki akarnak lépni életformájukból, nemcsak a vidéki-falusi idillekre gondolnak, nemcsak a szigetkeresés magatartásába élik bele magukat. Akadnak szereplők, akik érzésvilágukban s egész mentalitásukban szembekerülnek a jelen idővel, az adott korszakkal, az élet alakulásának új periódusával, s szeretnének elkülönülni a „fin de siècle” életérzés korjelenségeitől, a századeleji modernség életmintáitól is. Az elvágódás általánosabb érzése felfokozhatja a régi élet, a tűnt idők iránti vonzalmat és nosztalgiát.

Akik régebbi korokban, szinte archaikus díszüetek közé vágyódnak, elutasítják az újszülött eszményeket és életelveket, idegenkedve nézik a patriarchális-feudális modelltól egyre messzebb távolodó polgáriasult életszerkezetet. Főként az öregek generációinak képviselői szegzik szembe az új korral a „bűbájos múlt idők” legendáit és mítoszait. Kivált ők védelmezik s eszményítik makacsul a konzervatív világszemlélet, a régies életforma és életérzés alapelveit, rögeszmésen állítva, hogy a régi jobb volt. Ugy érzik, a „modern idők” szétrombolják azt a világot, amelyet a sajátjukként fogadhattak el. A múlt küldöttei Krúdy anakronisztikus emberei, az elbeszélő rájuk bízhatja a tündőn régies és ómódián konzervatív életeszmények s életminták nosztalgikus képviselését. Az ő felléptetésükkel ütköztetheti meg a századvégi-századeleji nyugtalanság érzékeny fiataljainak felfogását is a régi élet védelmét és dicsőítését feladatának tartó nemzedékek életfelfogásával.

Egyik reprezentatív alakja lehet ennek a szereptípusnak a *Hét Bagoly* Szomjas Gusztija, aki elszántan s tüzes indulattal védelmezi „a hatvanas-hetvenes évekbeli” világot, magasztalja a történeti idöket, a régi életmódot, szembeállítva a „dicső magyar múlt idöket” a századvégi új korral, a megvetett modern világgal. Kiábrándultan szónokol a „fin de siècle hőskröl”, a századvég „híres modern ifjúságáról”, s védelmébe veszi az elmúlt korok embereit, eszményítve festegeti a régiek életét. Olyan életmodellt körvonalmaz itt – persze, legendateremtő és mitizáló módon – a derék öreg ügyvéd, ami a maga történetiségében a vidékiesség jellegzetességeit, a vidéki-falusi ország életeszményét is tartalmazza. Ha rejtetten s közvetetten is, benne van Szomjas érvelésében a modern városiasság bírálata s elutasítása is. A régiséghez s a vidékhez hozzáképzelt idill nincs távol egymástól.

A Szomjasé mellett számos egyéb példával is igazolni lehetne, hogy az alapmotívum ábrázolásában gyakran és általánosabb érvénnyel is összetartozik a vidékhez, a faluhoz, a Szigethez és az ódon közegekhez s idökhöz társított, azok részeként elképzelt idill képzetköre. A *Napraforgó* Nyírségben rekedt figuráinak élete nemcsak provinciális, szembetűnően anakronisztikus is. Olyképpen testesíti meg a városi léttől messzire levő életmód sajátosságait, hogy egyúttal az idejétműltség, a feltűnő ódonság jegyeit is egybefoglalja. Mennyire jellemző Dubli úr (*Asszonyosságok díja*) Natáliához intézett vallo-másmondata is: „Egy rejtett házba szeretném vinni önt, amely lehetőleg régi legyen; olyan idöböl való, amikor még udvarházakat építettek Magyarországon.” Ezt is sokan vállalhatnák a Krúdy-hősök közül, hiszen – Szindbádtól Rezeda Kázmérig – számosan összetartozónak, egymáshoz illőnek érzik a régiség és a vidékiség idilljeit, megszépíthető s eszményíthető életértékeit. A nosztalgikus ábrándvilágban el is tűnhetnek a pólusok, el is mosódhatnak a különbségek.

Krúdy „a mindenhonnan mindig elvágódók közé tartozik” (Szabó Ede), művészetének is egyik szüntelen tápláló forrása „a jelenből való elvágódás romantikus nosztalgiája” (Vargha Kálmán). Ez az újromantikus nosztalgia hívja életre műveiben az ábrándok és idillek motívumváltozatait, a városi lét nagy ábrázolójának írásaiban a faluról, a Szigetről s az egyéb intim-szférákról szóló vallomásokat, az archaizáló képsorokat, az átlirizált látomásokat. Sokszor beleélő kedvvel, hangulati azonosulással és érzelmi közelséggel ábrázolja teremtményeinek révületeit, illúziót, álmodozásait, ábrándkergető révedezéseit. Színesen tudja festeni alakjainak sajátos eudémonizmusát, amely nem ritkán valamiféle phaiakizmus formáját ölti. A szereplői megnyilatkozásokban és az elbeszélői leírásokban fölfénylenek a peremvidéki tájak, a természeti szférák, a szigetszerű terek víziói, áradnak a fiktív vagy valóságos régiség és az elemi egyszerűségű létezés képsorai.

A téma és motívum folytonossága is jelezheti, hogy az író egyik lényeges élményköréről van szó. Foglalkoztatja és közelről érinti, amit ennek keretében elmondhat. Nem egyszer gyaníthatóan maga is osztozik alakjainak érzelmeiben, hangulataiban, vágyaiban. Ugyanakkor megszólaltat kétségeket is, aggodalmakat is. Krúdy „romantikájához hozzátartozik a romantikus álmok reménytelensége” (Szabó Ede), s ez a reménytelenségérzet ebben a témakörben is sűrűn kifejeződik. Az ábrándok megjelenítője, az idillek álmodója egyben az illúziók és mítoszok semmibe foszlásának, a nosztalgiák beteljesületlenségének s a vágyak és remények irreálitásának is hűséges ábrázolója. Feltűnnek hát a művekben az éles kontrasztok, megjelennek a dezillúziós látás eredményei, szerepet kap a józan valóságtudat, mely a tényekre, kötöttségekre, korlátokra, a törvények hatalmára figyelmeztet. Számtalanszor bizonyosodik az idillkeresés hiábavalósága, megmutatkozik az ábrázolásban az elképzelt exodus lehetetlensége. Lelepleződnek a szerepjátszó kísérletek s az önáltatások, amelyekbe nem egy kedvelt hőse belebonyolódik. S ami látszatra tiszta idill, ami távolabbról nézve esetleg romantikusan szépnek és bensőségesnek tűnik fel, arról a közelnézeti fölvételek legtöbbször kiderítik, hogy lényege és valóságos természete szerint épp az idillikusnak, a romantikusnak a tagadása.

Alig van olyan teremtménye, aki valóságosan is eljuthatna az idillbe, az ennek megfelelő dimenzióba, s mégha részesül is elvétve valaki efféle kegyelemben, annak jóformán mindig feladás és lemondás az ára, s így a megnyugvást és az örömet is valamiképp a melankólia kíséri, valami rejtett elégikus szomorúság veszi körül. Az is az illúziótlan láttatáshoz tartozik, hogy az epikus valóságfeltárás olykor ennél is mélyebbre hatol, bevilágít az idilli felszín alá, ahol nem ritkán egyenesen ijesztő és kétségbeejtő jelenségekre derít fényt.

Az *N. N.* nagy lírai látomásban idézi meg a Nyírséget, s az összképben ott van minden, ami ezen a vidéken, s a hozzá kötődő életformában, a megindult emlékezet szerint szépnek, idillikusnak, bensőségesnek, szinte paradicsominak tekinthető. A kisregény tájviziójában igézően ragyog – a *Valakit elvisz az ördög* Nyírségfestő részéből kiemelve a kifejezést – a „tündéri panoráma.” Ugyanez a táj azonban másfajta képeket és élményeket is feltámaszt az emlékezőben. A Nyírvidék – sugalmazza az ábrázolás – korántsem csak a harmóniában élők, az ősegyyszerűséget élvezők, a rendületlenül nyugodtak s a makulátlanul boldogok hazája volt. A gyermekkori tücsök örök-ké hangzó énekében nem csupán a boldogságsziget dallamait lehetett hallani, hiszen megszólalt abban az életuntak, a betegek, a bánatosak, az örömtelemek, a reménytelenül várakozók, a boldogtalanok, a szerencsétlen életek panasza is. Olyanokat sorol a leltározó leírás, akik aligha illusztrálhatnák a vidéki idill és harmónia életképletét. Egyáltalán nem a parttalan idill otthona volt tehát a gyermekidők személyes emlékeit is őrző tájhaza. A táj ebben a metaszetben nem a boldog elégedettek s a szép életűek hona, épp ellenkezőleg. „Ez az álmos, álmodozó, ködös, szeles, egyhangú vidék nagyon alkalmas arra, hogy magányos embereket neveljen, akik félig elvadulva, eldugaszolva, megecetesedve éldegélik napjaikat...” És a tájképbe ágyazódva kapnak helyet a leírásban az életmód kritikai szemlélettel áttekintett tünetei, a szociológiai reflexiókat sorakoztató közlések, amelyek bizony nem a táj varázsságáról, hanem a dzsentrí-dekadenciáról szólnak, a dzsentrí-züllés gyűjtőhelyeként, a romlás fészkeként mutatják be a nyíri peremvidéket. A társadalmi közeg – Bori Imre szavaival – „az áltatásokra alapítja létezését”, s amikor az elbeszélő erről szól, fogalmazásában „a lírikus molija helyett a szociográfus keményebb hangszíne válik uralkodóvá.” Ezeken a helyeken a lírai stilizálást – hosszú idézetekkel igazolhatnánk – a kemény szociográfusi látás, a kíméletlen elemző módszer ellenpontozza, az idill ábrándjait is szétoszlatva.

Bőségesen tartalmazza az idill ellenképeit a másik nagyszabású Nyírség-ábrázolás, a *Napraforgó* című regény is. Az „Estefelé” című fejezet a nyíri alkonyatot festi, s a látomásos képsor a szomorúság hangulatát árasztja, a „tragikus alkonyati gondolatok” halmazát közvetíti. Nyomasztó és szorongató tájvizióvá terebélyesedik a leírás. „Különös lények” népesítik be a vidéket: a nádasok, lápok, ködös mezők felett károgó varjak, vijjogó vércsék röpködnek. A levegőben „valami párázat úszik, amely megfojtogatja a szívben az örömet”, „zordonná teszi a kedvet.” Az utak mentén „elhagyott fészületek” sorakoznak és „komor, égbenyuló” fák, „mogorván, összeráncolt arccal néznek az utazó után.” Mintha fájdalom és céltalanságtudat kerítené hatalmába a táji kulisszák közt bolyongó embert. „A kopár nyírfák, mint fázékony zárdaszűzek remegnek a tájon, és az élet elviselhetetlenségét kiáltják lesóványodott karjaikkal. Nem jó erre utazni, mert a keresztutak megszólítják alko-

RÉVERIES, IDYLLES, NOSTALGIES
(Un motif de Krúdy)

Gyula Krúdy, un des plus grands prosateurs hongrois du XX^e siècle, représente un moment marquant de notre prose en quête de modernité. Son oeuvre, lieu de rencontre de tendances opposées, a joué un grand rôle dans la découverte de la vie et de l'atmosphère des grandes villes au début du siècle. Certains de ses personnages vivent aux périphéries de cette existence urbaine, ils en révèlent les aspects repoussants, aliénants et déformés. Ce sont là des figures qui, en fin de comptes, restent pour toujours inadaptées à ce milieu. C'est cette inadaptation qui éveillent en eux des illusions et des nostalgies nourries de sentimentalisme romantique, idyllique, harmonieux et intime, en exprimant leurs aspirations à une autre existence. Ces expériences s'organisent en motif dans la prose de Krúdy. L'auteur s'est proposé d'éclaircir les variétés, les significations et l'histoire de ce motif.

nyattal az utazót, és elmondják neki, hogy úgyis hiába megy gyors lovaival, a percet, az órát többé nem találhatja életben...”

Az élet nappali világításban sem tiszta idill és romantikus misztérium ezen a megejtőnek és delejezőnek látszó vidéken, ha közelebről s illúziótlanul veszi szemügyre a felmérő ábrázolás. Megtudható, hogy a bujdosi szigetvilág csak messziről oly romantikus, mert bizony az unalom, a szürkesség, az „egyforma közömbösség”, az elhagyatottság s a megrekedtség és elzártság közege is. Élnek itt olyanok, akik a kétségbeejtő éjszakai szorongások elszenvedői, akik álmatlanul virrasztanak, s a „faluhelyen” szorongók annyi oltalmat sem találhatnak, mint a városi virrasztók. Az oly sokszor elátkozott nagyvárosi ridegség és idegenség is más előjelet kap az összehasonlításban.

A „kétségbeejtő órákat” a vidék lakói közül – éjjel és nappal egyaránt – sokan átélik. Az Álmos Andor-féle higgadt bölcsesség, nyugodt rezignáció, rendíthetetlen egykedvűség és a Pistoli-féle kedély s életélvezés mélyén fájdalom, kínok, szorongások és gyötrődések lapulnak. A vidéki élet reprezentánsai semmivel sem boldogabbak, mint a nagyváros csavargói, otthontalanjai, elhibázott életű figurái. A bujdosi régió az itt rekedt, itt tengődő őslakók számára, „még ha nem is tudják, maga a pokol, amelyben lelki sérüléseiket melengetik. Nehéz is lenne eldönteni, Pesten förtelmesebb-e az emberek lelki élete, vagy Bujdoson – az idill függőnyei mögött” (Bori Imre).

Úgy látszik, mintha egyedül Evelin gyógyulhatna meg a falusi nyugalomban, ő tudná megszerezni és elérni az olyannyira vágyott idilli életet, a boldogságot. Amikor a zűrzavaros események véget érnek, a bajok és konfliktusok elmúlnak, a tájon maradó kisasszony egy darabig egyedül éldegélhet, majd egy őszi napon, hosszabb idő után, beállít a bujdosi házba Álmos is, aki gondoskodó körültekintéssel intézi a házkörüli tennivalókat. S ami ennél is fontosabb, az egyedüllétből s a szomorúságtól féltő Evelin bátorítására lírai tűnődésekben adja elő, hogyan lehet majd bensőséggé varázsolni az életet a vidéki eseménytelenségben, változatlanságban és elkülönültségben. Amit ígér, amit felkínál s amit életelvként fogalmaz – „a bolond élet csak rohanjon mások országútain” –, az csupa bizonytalanság és feltételesség, s nem takarja el a hiányt, nem rejtheti el, hogy a program lényege a lemondás, a feladás és a rezignált belenyugvás. Sebzett emberek beszélgetnek ebben a zárójelenetben a jövőről, s a jórészt – jellemző módon! – párhuzamos monológokból álló beszélgetési szituációt beborítja a szomorúság, az ősies bánat, s a tónust a melankólia és az elégikusság felhangjai szabják meg. Amiről szó esik kettejük tűnődéseiben, az akár az idillről való ábrándozásként is értelmezhető, de az itt elképzelt idill – önellentmondóan – nagyon is fájdalmas, és merő reménytelenség. Épp a lényeg, a kívánt boldogság hiányzik belőle. A *Napraforgó*, a romantikus ábrándok és nosztalgiaik egyik összefoglalása, az idillteremtés egyik legnagyobb és legszebb kísérlete is ezzel végződik tehát; mindenféle illúzió, idill és mítosz visszavonásával s érvénytelenítésével.

KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: SZEPTEMBERI ÁHITAT

Ertékes, szép Kosztolányi-monográfiájában Kiss Ferenc szükségesnek érzi, hogy művészi érték tekintetében különbséget tegyen két egymás mellé kívánczoló késői Kosztolányi-vers: a *Hajnali részegség* és a *Szeptemberi áhítat* között.¹ Az itt következő írásnak az a célja, hogy megkérdőjelezze a különbségtétel helyességét. A közvetlen cél tehát: érveket hozni föl annak az állásfoglalásnak a megtámasztásához, amelyik szerint a remekműveknek járó elismerést a *Szeptemberi áhítat* is megérdemli.



Előzetesen érdemes lehet még rövidebb keletkezéstörténeti vizsgálódásokat is végezni, kiegészítve másokét. Nem az életrajz terén – itt aligha maradt tennivaló Vargha Balázs dokumentumközzétételei és Kiss Ferenc hozzájuk kapcsolódó írásai után, amelyek kitűnően megvilágították a vers közvetlen élményforrásait.² Inkább az életmű egymást követő darabjainak sorában. Csak utalva arra a távolabbi párhuzamra, mely a *Hajnali részegség* Szauder József által kimutatott csírázásai³ és a tárgyalandó vers élményfogantatásának megjelenési formái közt kimutatható, hasonlóképpen csak említve azt a kapcsolatot, amelyet Kiss Ferenc mutat ki az *Ezek a fák* ámuló, izgatott kérdései és a *Szeptemberi áhítat* befejező részének kérdéshalmazozása közt.⁴

Két vers érdemli meg mindenképpen a figyelmünket. Az egyik az 1916-os *Mákban* jelent meg – távolabbról ellentétbe állítva az ugyanitt szereplő *A rossz élettel* –; ennek *A jó élet* a címe. Nyári hajnalon a szobába özönlő fény köszöntésével kezdődik:

„En csüggedt lelkem, én csüggedt szívem,
Dalojátok és mondjátok: igen...”

A költő, aki ekkortájt sokszor megénekelte a halált és a halálba készülést, itt „a nyári nappal együtt lángol”-ónak, „az élet atlétájá”-nak vallja magát, s fennszóval kiáltja: „élni, élni szép”. Vöröslő-aranyló fényektől övezve hirdeti a végtelenre irányult létezés örömét – annak kínjait és torzultságait is feloldva a mámor hevületében: „Boldog a táncos és a sánta is, / Az élet jó még őiránta is...” Két évtizeddel később éppúgy megújul majd a kezdés mozzanatainak egy része – forróság, lángolás, aranyló reggeli fény, örök-létezés

vágya s a „nézd, itten állok”, „a karom erős még” atlétai tartása – mint a versszerkesztésnek itteni kisebb, de többszörösen is jellemző mozzanata: „Jaj, minden oly szép, még a csúnya is, / A fájdalom, a koldus-gúnya is...” A korábbi vers azonban nem jó – nyersebb fogalmazásban úgy is lehet mondani, hogy elrontott írásmű. Életvágy és dekadens fájdalomélmény, férfias felmagasodni akarás és gyermeki naivitás ellentétei – színvonalasan középszerű részletek mellett – többhelyütt jelennek itt meg olyan elemekben, amelyek nem tudnak egymással egységes rendszert alkotni, s néha egyenesen giccsesen szentimentálisakká lesznek. / „En jó vagyok, ezrek jósága tölt”, „Torzult ajakkal tüzet gügyögök” „Jó emberek, ezt kéri társatok, / Csak talpalatnyi földet adjatok.”/

A valamivel korábbi 1911-es *Őszi koncert* viszont inkább a maga egészében áldoz a halálhoz közelítés dekadens kultuszának – korabeli versek sokaságához hasonlóan – egyik *Intermezzo*ja ugyanakkor már valamilyen erőteljesebben, a többiekénél teltebben zengő hangot üt meg:

„Gyümölcsös ősz, —

Te vérző, koszorús —

En hódolója vagyok a gyümölcsnek.

Szeretem a virágok táncait,

De az érett gyümölcs mély szava bölcsőbb.

Ő már a cél, a szín, a hervadás.

Nyarak alusznak benne s cukrok íze

S remény, öröm, valóvá semmisítve.

Ő már a vég, az állomás, a nász...”

A szecessziónak olyan szinei izzanak itt föl, olyan vonalai derengenek át a sorok szövetén, melyek a halál előtti beérésben a nagyszerűnek, a főnőséghez közel állónak hivatottak az érzékeltetésére. Pompát, ünnepi átlényegülést reprezentáló színek és vonalak. Antik koszorúval övezett fő és róla csorduló vér előtt hajlik meg itt a lírikus: „hódol”; nem a bevezető versszak „szépségektől beteg” poétájának elgyöngült tartásában lépve elénk, inkább önmagánál is nagyobbnak adva meg önként a tiszteletet. („Gyümölcsös ősz, te...” megszólítással kezdődik az első sor, önbemutató „En...”-nel a második, mintegy párhuzamot vonva „kettejük” között)

Valójában több nagyság van ebben a főhajtásban, mint *A jó élet* hivalkodó öntudatosságában, az „En, élet atlétája állok itt...” melldülesztésében. A hervadás ugyan nem tarlott bokrok holnapját kapja itt szigorú háttérül – mint korábban Berzsenyi soraiban –; itt még színek és ízek gyönyöreivel tud bűvölni, de nem is őszi ködök, esős délutánok hangulatával üli meg a lelket. A pusztuló élet nagyszerűségéből éreztet meg valamit ez is: határhelyzetet,

élet és pusztulás egyenrangú erőinek mérkőzésében. Kettős és hármas mondattagolások párhuzamai struktúrálják a sorokat, melyeknek súlyát gondolati tényezők is növelik. („Remény, öröm, valóvá semmisítve”: a grammatikai felszínen könnyűnek mutatóköző összekapcsolás gondolatsort – ha nem is pregnánsan újszerűt – tömörít: a reménykedésnek, a beteljesülés küszöbére érkezésnek az öröme, tehát *magának a feszültségnek a varázsa* szükségképpen ér véget, „semmisül meg” a remény valóra válásának bekövetkeztével.)

A *jó élet* által megörökített nyárhajnali fénybetörés és az *Intermezzo* hervadáshoz közelítő pompája közti időszakban születik meg – évtizedekkel később – Kosztolányi érett életvallomása, a *Szeptemberi áhítat*. „Tedd, vérző ősz, nehéz fájdalomaimra / És életenre komoly koszorúd” – ismétlődött meg az *Intermezzo* zárószóiban a nyitás koszorú-motívuma; „Szeptemberi napfény, fogj glóriádba” – lényegül itt át a vörösbe játszó zöldszín lombok fonadéka fények testetlen koszorújává. Hogy aztán az öntanúsítás egykor kamaszosan meg–megbicsakló hangjai érettebb zengéssel, tisztábban szóljanak – az élet szépségeinek mámorítóbb gazdagságát is ünnepeelve.

A pusztulás, a semmi erővel való szembesülést is vállalva. Extatikusabb, végtetesebb hevülettel – de már egy valóságos életút megjárójának erőteljesebb belső tartását is érvényre juttatva.

Ellentétük ott rejlik az indításban is.

Megdicsőülés („fogj glóriádba”) és könyörgő kétségbeesés („ne hagyj, ne hagyj el”, „Segíts nekem”) szembesítődik már a nyitás szavaiban is, egymással szorosan egybefonódva. Olyan perceket érzékeltetve, melyekben még teljes káprázatukkal szikráznak föl a létezés fényei, de már megkezdték távolodásukat: leplezetlenül utalva önmaguk ellentétére, megsemmisülésük közelítő tényére. Még valóságosak a színek, de a tőlük megválni kényszerülő már nem valóságos voltukban, hanem elképzelt túlfokozottságukban fogadja be őket („Szememből az önkívület kicsap”, „úgy lángolsz, mint a fáklya”). Valamilyen transzcendencia jelentkezik a glória irizáló látványában is, éppúgy, mint a „föl, föl..., halál fölé” célmegjelöléseiben, az „önkívület” élet-halál közöttjében.

Mégsem tagadható, hogy olyan tényezők is érvényesülnek a sorokban, amelyek túl vannak gyönyörködni vágyásnak és pusztulástól fenyegetettségnek ezeken a végtetes ellentétein.

Korábban az *Intermezzo* méltóságos nyugalmanak megteremtésében is szerepet játszott az a nyelvi szerkesztés, amelyikhez hasonlóval itt találkozhatunk. „Gyümölcsös ősz, te...” - kezdődött az első sor, „én... a gyümölcsnek” – rajzolódomott elének a másodikban egy részben tükörképszerű alakulat, egyértelműen *stabilitásnak* a tényezőjeként. Itt is a verskezdő nyelvi szerkezet ellenpárja tér vissza a második sor végén, megszólítás-felhívás-felhívás-megszólítás szimmetriájának rendjét alakítva ki. A nyolcadik sorban – az el-

ső kisebb egység utolsó sorában – szintén hasonló szerkesztési törvény érvényesül („*testvéri ősz, forrón égő rokon*”); fontosabb azonban ennél, hogy a kezdősor képeinek középponti része, a napfénnel bearanyozott fej látványa az első nagyobb egységnek a végén ismétlődik meg, ezzel teremtve zárt szerkezetet. (Nem csupán a látvány újul meg, más prizma fénytörésében, hanem a már-már vallásos ünnepélyesség is: „te aranyozd, aki vagy a dicsőség, (még most sem rút, nem-őszülő fejem”; emögött távolról ott a Miatyánk megszólításának s utolsó szavainak a hódolása is: „...ki vagy a mennyekben... Tied... a dicsőség...”)

Halványabban az is előrajzol bizonyos keretalakzatot, hogy a természeti látványelemmel való indítás („Szeptemberi reggel...”), utóbb a természeti látványhoz történő visszatéréshez vezet („Érett belét mutatja, lásd a dinynye...”), a vallomásszerűbb, inkább csak erősen transzformált természeti elemeket magukba foglaló részletek közbülső egységét követően, ezeket tehát mintegy közrefogva.

A szimmetriákban, keretszerű közrefogásokban és párhuzamokban megjelenő kiegyensúlyozottság nem kizárólag mondat- és képszerkesztési tényezőkben érvényesül. Az *Intermezzo* szerkesztéséhez hasonlóan itt is úgyszólván egyenrangú szereplő-kettősként áll egymás mellett az ősz, az egymást váltó évszakok egyike, és a költő-én, illetve a vele „testvér”, vele „rokon” ember. (Aki – mint ezt más Kosztolányi-versekből tudhatjuk – még szürke mindennapiságában is hordozni tudja a „milliók közt az egyetlen”-ség kitüntető jegyeit, a „Meduza-valóság”-gal szembenező bátorságával, „izzó szomorúság”-ával pedig külön is föl tud magasodni.) De a „pogány igazság” és a költő is társakként mérik egymáshoz magukat („méltó vagyok hozzád, nézd, itten állok”). S valóban: ha a nap „lángol”, akkor a megszólaló emberből lángként látszik „kicsap”-ni „az önkívület”. Az „én pártfogóm én császárom” kifejezés is csaknem egyenlőség-érzetet ad, hiszen a ritmikailag is hangsúlyozott *birtokos*-viszony mintegy ellensúlyozza a pártfogónak, az uralkodónak szóló hódolás megnyilatkozásait.

Más tekintetben viszont egyértelmű kontraszthatással lesz érzékelhetővé egyenlő erők egyensúlya: a forróságé („lángolsz”, „forrón égő”) és a hideg („hideg lesz”, „hideglelős”). „Föl, föl, még ez egyszer, halál fölé, a régi romokon”: a lezuhanástól, az összeomlástól féltett magasbátörés (melynek egyik irányát ugyan később majd az „itten állok” és „a gerincem egyenes” erősíti), önmagában is kontrasztot hordoz – a hangsúlyos igenlések és tagadások egymásnak feszülő rendszeréhez hasonlóan. („lángolsz”, „kicsap”, „állok”, „méltó vagyok” stb. a „ne hagyj”, „ne eressz”, „nem dadogtam”, „Nem is kívánok” „nem-őszülő” stb. ellenében, ill. „reszket, de ... egyenes”)

Egymásba forró párhuzamok, egymást ellentétező értékek és tükörszerű vagy keretes szerkezeti tényezők együttesét határozott hármastagolás se-

gítik dinamikus rendszerré szerveződni. („Szeptemberi reggel”, „szeptemberi nap”, „szeptember” – „föl, föl”, „fölé” – a szavakat tekintve; „fogj glóriádba”, „emelj magadhoz”, „segíts nekem” – a kívánt cselekvések viszonylatában, s nagyjából hármasság mutatkozik ennek az első nagyobb egységnek a fölépítésében is. Az első nyolc sor fohászkodás, a második – a forróság-hideg ellentétével is elkülönítve – az „En nem dadogtam”-mal kezdődő önbemutatásnak mintegy tizenkét sora, a harmadik megint felhívás, melynek nyolc sora ezúttal erőteljesebb lendüléssel hallatszik: a „Ki érleled a tőkén...”-tól a „nem-öszülő fejem”-ig terjedő rész, mely magában foglalja az önbemutató mozzanatának ismétlődését is.) Igaz ugyan tehát, hogy a „föl, föl még ez egyszer, ...segíts nekem,... ne eressz el” kapkodó lélegzetvétele félelmetes megriadásokat közvetít, a „pogány igazság, roppant napvilág”, az „én pártfogóm és császárom” kifejezések, a „lelkem és gerincem egyenes”, vagy akár a „testvéri ősz, forrón égő rokon” is kiküzdött belső egyensúlynak érzékeltetik az erőteljesítőit. (A szavak hangzásának erőteljessége által is: feltűnően nagy ezekben a részletekben a zárhangoknak és a zárképzéses nazálisoknak, valamint az „r”eknek a számaránya.)

A természeti (illetve emberi) szféra könnyedén dekoratívvá stilizált látványának – mely a megnyugváshoz szükséges belső erők kiérlelését követő visszatérésben bontakozik csak ki – lazább a szerkesztése az előbbieknél. Sem végletes küzdelem erői nem csapnak itt össze, sem egyensúlyba hozáshoz szükséges tényezők nem munkálódnak ki bennük. (A múltidézés varázsos kalandozásai nem szakadékok szélén vezetnek, nem szükséges ezért, hogy irányukat tudatos fegyelem irányítsa.) Gyümölcsök és virágok, kerti rendezvények és erdei alkonyok képelemei, zongorafutamok és beszédfoszlányok hangjai, arany-, lila- és narancsszín villanások – a maguk sötétség-kontrasztjaival, a majd végtelenre, majd közelire irányult látás csodái követik egymást, nemegyszer szertelenül csapongva, máskor örvénylő sodrással.

Ezek a részletek sem függetlenek azonban a korábban megfigyelt művészi szerkesztés törvényszerűségeitől. Legalábbis: egy részüktől.

Nemcsak abban mutatkozik ez meg, hogy az *ősz* állandósága valamilyen lazább egységbe integrálja sokféleségüket, és nem is csak intenzitásnövekedésüknek viszonylag egységes menetében. A kezdeti motívumok fel-felbukkanásának hozzátétőleges rendszeressége is fölismerhető kavargásukban. A glória, a bearanyozott fő képe a bearanyozott lányhajra ráhulló „aranypor” látványában tér vissza, (maga a szín az „arany ablakok”-ban is), a lángoló napé a „lilába lángoló narancs”-színeiben, a „déli tűz”-ben logobó templom víziójában s az Orion „parázsló” fényében. (S részben a fény további, élesen exponált villanásaiban is, a „csöpp láng” és a „mese-fény” felragyogásában.) A gyerekkori édes ízek cukrászdai emlékei pirosuló dinnyének, mézízűvé ért szőlőszemeknek, kávék uzsonnáknak és sötétre érlelődött narancsnak a kép-

zeteiben térnek vissza. Különös módon még az elmebetegség is „édes” lehet itt. A kezdeti izgalomban rejlő riadalmak viszont a „megriadt” falombok és „érthetetlenül” beszélő felnőttek megfigyelésének nyugtalanságában kapnak új formát.

S magának a halálnak a közelsége is mindvégig ott sejlik az érzéki világot-befogadás mámorában. „Hideg lesz” – kellett tudomásul vennünk az első versrészben, a „készülődés télre” képzetek jelennek meg a második fő egységnek a végén. „A semmiség” közelítését észleltük korábban, de „elnémul”-t hamarosan „a szülő” is, a fák lombja pedig majd „a télre, sárra és halálra gondol”, miközben a napot „árnyékok temetik”. Örök sötétségbe zárt vakok, örök némaságot halló süketek is az érzéki világbe fogadás szigorú korlátainak tudatosításában vesznek részt. A kezdeti fölmagasodást később az égre, Istenre figyelés mozdulatai folytatják – az eső *zuhogása* a kezdet-től fenyegető *zuhanás* emlékeivel játszik távolról egybe –, hogy aztán ismét a csillagok magasába emelkedjék a tekintet. (Távolról a versközép „hullám” képével analóg szerkezeti tényezőként.)

Az enyhén vallásos – hol keresztény, hol inkább pogány-mitologikus – transzcendencia kezdeti jelentkezését az „isten felé fülel”és, a „templom”, az „ódon biblia”, majd a „pantheizmus” folytatja.

A bevezető résszel szoros kapcsolatban nem álló, csak a középső – a legnagyobb – egységben megtalálható elemek is hozzájárulnak ahhoz, hogy a képeknek, az élményeknek ne csak a kavargását, szédítő változatosságát éljük át, hanem a benne rejlő összefüggések vonalaiból, előrevivő erejükből is megérezzünk valamit. „Méztől dagadva megreped a szőlő /s a boldogságtól elnémul a szülő” – vettük tudomásul az első és a második fő rész átkötésében a túltelítettség, a túlfokozottság önellentétbe átcsapó energiáit, természetben és pszichikumban egyaránt; „s mert nem lehet már jobban sírnia./ száján kacag a schizofrénia” – lesz az ellentétbe átváltás dinamikusabbá, az „édes elmebeteg” zenéjének megidézésében. Így lehet azután „még a csúnya is” „szép”, – *kancsal* fények, nézni törekvő *kifordult* szemgolyók, *hiábavaló* tevékenykedések és *fülelő süketség* groteszkre színeződő, tragikus árnyalást nyerő varázslatában.

Így kerülünk az első megnyugvás magunkévá tévése után („Érett belét mutatja, lásd, a dinnye...”), „Bizony, csodás ország, ahova jöttünk”) fokonyként egyre magasabbra emelkedve, lassú hevülésből mind teljesebb belső izzásba. Így jutunk el egymásba torlódó, közvetlen választ nem kapó kérdések sokaságának megfogalmazásáig, „századok emlékét visszaélő” időnkívülség különös állapotába.

Így vezetnek át a sorok az utolsó, a legtömörebbre munkált egységbe, ennek egyetlen versszakába.

A feltoluló kérdésekről is elmondható egyébként, hogy csírázásuk észlelhető már korábban, s az időn kívülre jutás mozzanata sem merőben új. Az érthetetlen – választ nem kapó kérdéseket előhívó – beszélgetések leírásában rejtőzik az előbbi, hogy a „Miféle ország...?” nyílt megfogalmazásaiban aztán nyíltan a felszínre is kerüljön, míg az utóbbi az „el nem múló vendégség” időtlenség-élményében, a „reggelente” ismétlődéseinek egy-látvánnyá-aldódásában, az ősz telet sejtésének idő-áttűnésében vehető észre.

Az egy háromsorosból három egysorossá, majd egy kétsorosból végül félsorosakká rövidülő tizenkét kérdés különös csoportja vezet át a hatsoros záróversszak szintézisadásához.

Mert lényegében szintézist teremt – ha nem is józanul racionális gondolatsorzáráshoz, ha nem is feszültségfeloldó megnyugváshoz vezetve – a költemény befejezése, különbözőségek rendkívüli erővel való összefogását biztosítva. (Részben a *Hajnali részegség* záróstrófájával analóg módon.) Mind a két nagyobb egységnek a viszonylatában.

„Szép életem, lobogj, lobogj tovább,
cél nélkül, éjen és homályon át.
Állj meg, te óra és dőlj össze naptár,
te rothadó gondoktól régi magtár.
Ifjúságom zászlói úszva, lassan,
röpüljete az ünnepi magasban.”

Erőteljes felszólítások fogalmazódtak meg a mű első soraiban, s döntő mértékben ez jellemezte az egész első részt is. A második, képek sokasága előtt végigvezető részben is helyet kapott azután néhány formálisan felszólítónak minősülő mondat, („mondd”, „hadd mutassam”, „vagy nézd...”), ezeknek azonban nem volt jellegzetesen imperatív arculatuk. A „lobogj”, „állj meg”, vagy a „dőlj össze” viszont megint egyértelműen *parancsol*. Ellenszegülést föltételezve, rajta úrrá lenni akarva. De visszatér a szóismétlés mozzanata is (az elején: „ne hagyj, ne hagyj el”, „föl, föl” – itt: „lobogj, lobogj”), akárcsak az erőteljes kontraszthatás (éji sötét és lángolás közt – átkötő mozzanatul a középső rész két sora szolgált: „most az eső zuhog le feketén, / most a sötétbe valami ragyog”). Ha a verskezdetben „lángol”-t a nap, akkor „lobog”-ásra szólít föl a befejezés. Még az éles kezdőhang, az *sz* is megismétlődik az utolsó szakasz indításában. (A százket soros versben ezen a két kiemelt helyen kívül csak egyszer, az ötvenhatodikban volt sornytó helyzetben; észrevehető bizonyos hasonlóság az utolsó hat sor egészének hanganyaga és az első részbéli 6-9, vagy a 20-28. sorok ugyancsak erőteljes hanganyaga közt is.) Ugyanakkor a középső rész megújuló motívumaihoz is kötődni tud mindjárt az első sor. A „lobog” ugyan leginkább talán a vers-

kezdés említett fákláng-képéhez kapcsolódik, de a magyarban nemcsak a tűz lobog, hanem a zászló is, a szó tehát az „ifjúságom zászlói”-hoz is kötődik. Akkor is, ha ezek a magasban „úszva” bontják ki selymüket: a tűz képzetével az eleven, véget nem érő áramlás képzeiteit szembesítve. Korántsem váratlan elemként, hiszen a könnyebb fajsúlyú elemekből kibontakozó, lazább szövedékű középrészben már megjelentek: „szalag” alakjában. Még nem a magasban úszva (hiszen még „az ámulattól szinte égig érek” előtt), csak „a fák fölött” libegve, „rózsaszín hullámokban” fürödve.⁵ De már: „lángoló” színekben pompázva. A fölmagasodó férfi erőteljessége, a beözönlő fény dinamikája és a képek sokaságát érintő tekintet iramlásának gyorsasága (társulva a „vihar” szeleinek sodrásával) itt a „homályon át”, „tovább” „röpül” hallatlan lendületében egyesül. (Távolabbról ahhoz hasonlóan, ahogy a megjelenített *érett* férfi- és a megindezett *gyerekkor* értékeiből egyesít valamit a versben csak itt szereplő „ifjúságom.”) „Nézd, itten állok” – mutatta be kezdetben önmagát, „oson”-va továtűnő percek, „bukdácsol”-ó, majd örvénylő hangok együttesétől is sodorva száll most előre – „állj meg, te óra” – tér vissza más értékek hordozójaként a motívum, a korábbi kont拉斯tokat erősítve. Együttal az időn kívülre kerülés mind hangsúlyosabb élményeit is mintegy véglegesekké téve.

De másképpen: a sorok által érzékeltetett pszichikai folyamat legbenső tényezőit tekintve is van visszatérés – pontosabban: visszatérést is magában foglaló előrejutás.

Ha tisztán grammatikailag (s ehhez tapadó logikával) vizsgáljuk a sorokat, akkor hiányt vagy éppen törést kell megállapítanunk. Hiszen a *kérdések* sokaságát („ma...miért ragyognak?”, „Mily pantheizmus játszik...vélem?”, „Ki tette ezt?” stb.) anélkül váltják föl a *felszólítások*, hogy a kérdések szorosabb értelemben vett *megválaszolásai* – vagy akár csak közülük egy is – elhangzottak volna. Valójában azonban egy részük már korábban is jelen volt, és éppen a nyitás fohászkodó szavainak együttesében. A „föl, föl, *még ez egyszer*”, a könyörögve parancsoló kiáltás ugyanis magában foglalja az *utoljára* tudatát. Vagyis annak megsejtése teszi a szertenéző számára annyira káprázatosná, soha még nem voltta a létezés érzékelhető arculatát, hogy *utoljára* adatik meg számára a világot befogadás különös pillanata. Ki nem mondvá tehát ott a kérdések egy részének⁶ szóló válasz a kérdések és a felszólítások között, a két versszak szünetében – az emocionális túltelítettség-ből adódó *elnémulás* megismétlődésében. („Méztől dagadva megreped a szőlő / s a boldogságtól elnémul a szőlő”: a második rész elején, illetve határterületén is a hangok rövidebb elhallgatása készített elő egy kisebb váltást.) Ott van tehát a versben a kijózanodás mozzanata is, a „hideg lesz” halványuló tudatának egyértelmű felújulása. A pusztá *tudomásulvétel* helyett azonban mindjárt a *lázadásnak*, a semmi tagadásának a szavai fogalmazódnak meg, a

létezés föltétlen igenlésének jegyében. Ahhoz hasonlóan, ahogy két évvel korábban József Attila is eljut *Ódájának* soraiban az ámulat szavait követő hűvös szétnézés során a halállal való szembesülésig, innen viszont mindjárt a „De addig...!” kiáltásáig, ahhoz hasonló lélektani folyamatban jut el Kosztolányi Dezső is a föltételt nem ismerő életigenlés szavainak megfogalmazásáig.

Pátosz van ebben a befejezésben – de nemcsak a valóság tagadására kész romantikáé. A lírikus énje szempontjából is megvan a lélektani hitele⁷; nemcsak a szavak képzelt hatalmában való belefeledkezés táplálja, s nem is csak a jellegzetesen művészi struktúrálás erősíti őket. A szólni kényszerülő ember igazában nem akarja elhitetni a hihetetlent, az emberi élet halált legyőző örök-voltát. Nem ő maga száll szavai szerint „éjen és homályon át”, hanem a tőle részben már eltépett, részben mintegy önálló útra bocsátott, felmagasított „életem”. Életértékeknek személyes arculatú, de egyetemes képviselője. Tisztán érzékelteti ezt a versen szereplő megszólítások rendszere. „Szeptemberi reggel, fogj glóriádba” – első személyben először is a költő szól, de a második személyt a napfény, az ősz, a végtelen adta. A későbbiek során az emlékek és jelenbeli képek közt vezető utazás „társ-”szereplőjének – akihez szavait intézi – bizonytalanabbak a kontúrjai. (A „Bizony, csodás ország, ahova jöttünk” enged létre következtetni, s aztán a „köröttünk”, a „mondd”, a „hadd mutassam”, majd megint a „mondd”.) Az áthajlást biztosító utolsóelőtti szakaszban csökken a bizonytalanság – de épp valamilyen körvonal-kettősségnek az előrajzolása által. „Miért csodálkozol, csodálatos?” – hallatszik a legutolsó kérdés, és ezúttal a korábbi társ alakján az *én* vonalai kezdenek előtűnni. Ami más oldalról nézve azt jelenti, hogy az *én* kezd *te*-vé idegenedni–távolodni, elveszítvén az eredeti identitást. Ez a kérdés az önmegszólító típusú versek kérdései közé is beillik. Így lehet aztán az utolsó versszak megszólítottjává az „életem”, mely itt már lassan távolodó társhoz hasonlóan jelenik meg. Nem a beszélő hiszi-képzeli magát győztesen szárnyalónak, a verskezdet magasság-képzete inkább abban ismétlődik meg utoljára, hogy ő is *fölnéz* már életének megismételhetetlen csodájára. Szavaival objektív, valamikori létezésükkel visszavonhatatlanná lett értékeket ünnepeelve.

Emberi nagysága abban a megtartásban mutatkozik meg, amely egyszerű tudja tudomásul venni az élettől válás kényszerének rideg tényét, és meglátni ebben az elbúcsúztatott életben is a nagyszerűt.⁸

Ennek figyelembevételével mondható ki, hogy a *Szeptemberi áhítatban* a szecesszió pompázatoságának és az impresszionizmus könnyed színvillódzásának az elemei – a szimbolizmus titok-kultuszával és az új klasszicizálás emelkedettségével is érintkezésbe kerülve⁹ – a romantika merész szárnyalásán kívül a realizmus józan valóságlátásának egyes tényezőivel is tökéletes egységbe tudnak összeformni.

Az első Nyugat-nemzedék reprezentatív költői alkotásainak egyikét – úgyszólván hibátlan ¹⁰ remekművet adva eredményül.

JEGYZETEK

1. Kiss Ferenc: Az érett Kosztolányi. 1980. 585.
2. Vargha Balázs: Szeptemberi áhítat. Kritika, 1975. 8. sz. 12-34; Kiss Ferenc: Dokumentumokat olvasunk. Élet és Irodalom, 1975. okt. 4.
3. Szauder József: *A Hajnali részegség* motívumának története. A romantika úján, 1961.
4. I.m. 243.
5. Illyés Gyula költői remekének, az *Ifjúságnak* az elemzésekor vettem észre egy érdekes – talán, de nem biztosan véletlen – párhuzamot. (L. *A huszadik századi Tündérálmom*. Studia Litteraria, Debrecen, 1975.) Megemlítését itt is indokoltnak érzem. „Emlékeim szép *pántlikája*, mit eddig fürge ujjal fontam, / földoblak most a *magasságba*, lengj a *sziszegő*, híg *habokban*. – Ez volt az *ifjúság*...” – ezekkel a szavakkal, ilyen képek élénk rajzolásával zárul Illyés emlékidéző-émlékbúcsúztató költeménye.
6. Más részük valóban válasz nélkül marad: az életen való ámulás, az élet csodáit megmagyarázni nem tudás – az „ismeretlen úrnak” hódolás jegyében.
7. Csak erős megszorítással fogadható tehát el az az ítélet, amelyik szerint itt „Kosztolányi nem engedi szólammá erősödni a kétségbeesés józan érveit, ... a »kellemes« állapot energiáit ... a lehetetlent ostromló euphoria vitorláiba kényszeríti.” (Kiss Ferenc i.m. 589.) A művészi struktúrálás erőteljességének ténye is ellentmond – legalábbis részben – ennek a kijelentésnek.
8. Érdemes lehet itt is utalni az említett Illyés-mű távolibb analógiájára: „Ez volt az ifjúság – hadd intsek / feléje utolszor, vidáman...” – Maga az eltávolító gesztus viszont egészében véve Kosztolányinál sem új: „Menj, kisgyerek...” – kezdte annak idején *A szegény kisgyermek panaszainak* záróstrófáját, szintén korábbi énjét búcsúztatva.
9. Az „érthetetlenül” beszélés, a mindennapokat megérintő halálsejtés meghatározatlan „ígéret”-re való utalás és a kérdésőzön egy részének válasz nélkül maradása a szimbolizmus titok-kultuszából lehet ismerős, míg a fénytől koszorúzott fej látványa, a „pogány igazság”, a panteizmus igézete és a *Marcus Aurelius*éhoz hasonló tartás kifejezése – stabilitást adó szerkesztési tényezők együttesében, az „óra” és „naptár” idő-allegorizálásával együtt – a klasszicizmussal rokonítja a verset.
10. Az „úgyszólván” megszorítást igazában egyetlen sorpárra, ennek is inkább csak a második tagjára való tekintettel érzem jogosnak. A „Nem is kívánok egy pincét kiinni, / vagy egy cukrásdát, vendéglőt megenni” alighanem jobban illenék *A szegény kisgyermek panaszainak* néhol hangsúlyozottan naív világába, mint a halállal szembenezés szavainak komolyabb együttesébe.

DEZSO KOSZTOLÁNYI: SZEPTEMBERI ÁHÍTAT

L'auteur se propose d'analyser ce grand poème tardif de Kosztolányi (*Recueillement de septembre*), une des figures marquantes de la poésie hongroise du XX^e siècle. Il soumet à un examen attentif l'apport des critiques antérieures, tantôt en complétant celles-ci, tantôt en les discutant. Pour commencer, il se penche sur les problèmes de la genèse du poème dont il met en relief les premières germes vingt ans plus tôt. Une fois démontrée l'unité structurelle des motifs, il se propose de prouver que cette structure vigoureuse traduit sur le plan artistique une attitude humaine elle-même plus ferme. Il précise enfin que cette oeuvre ne saurait être rattachée à aucune tendance stylistique: elle contient et assimile à la fois des éléments impressionnistes, sécessionnistes, symbolistes, classicisants et réalistes.

ALKOTÁS A „PIHENÉS” ÓRAIBAN

Szabó Pál elbeszélései 1945 előtt

1. Hagyomány és ösztönösség, valóság és költészet. Az előszavas elbeszélés attitűdje. Emocionális alkatú próza

Szabó Pál született elbeszélő, tehetségének minden vonása az elbeszélőé. Ha vonzódott is más műnemekhez, kifejezési struktúrákhoz – a színműhöz, a drámához például – nem találta föl magát bennük igazán. Nem tudott egészen azonosulni kötöttebb formaképzési törvényeikkel, az anyagot szervező és alakító szigorúbb belső igényükkel, megjelenítésük természetével. Az epika lazább ritmusára lélegzett és gondolkodott. Az epika nyelvén beszélt hitelesen az emberről, a világról, a valóságról. Világképe és életérzése, gondolatai és lírája, egész emocionális jellegű írói világa az epikában lelte meg adekvát művészi alakját.

De milyen ez az elbeszélés? Szabó Pál 1930 táján – írói pályája kezdetén – nem abból indult ki, hogy mit tud már a regény és novella a 20. században, hanem a maga személyes, empirikus valóságából. A paraszti világ, a falu közvetlen megszólaltatója, ábrázolója kíván lenni, személyes sorsát egynek tudja a szegényparasztságával. A huszas évek végén kibontakozó nagy válság által különösen szorongatott parasztságával. Úgy érzi, mondanivalóhoz nincs szüksége a műfaji alakítás különleges eszközeire, formakísérletekre, újító technikára, meghökkentő alakzatok teremtésére. Ösibb és naivabb elbeszélői magatartást érvényesít. Az ő fülében még ott csengenek – indulásakor mindenképpen – a hamar sötétedő téli esték képzeletmozdító meséi.

Az a szegényparaszti világ, amelynek hírnöke lett, valójában nem élt huszadik századi viszonyok között, félféudális szinten rekedt meg. Erről az életformáról, társadalmi kereteiről, emberi tartalmairól még lehetett érvényesen szólni az elbeszélésnek azzal a változatával, amely magába olvasztotta és őrizte a mese, a legenda, az anekdota elemeit. Karaktert és kedélyt, jellemet és szenvedélyt, szociális helyzetet és elemi létharcot ábrázolt, nem tulbonyolított lelki életet, tudifferenciált intellektust. *Most és mindörökké* című elbeszélés-gyűjteményének előszavában, visszatekintve huszonöt év alatt írott e műfajbéli termésére, így jellemzi annak lényegét, jellegét: „Sírások, nevetések, örömök, szomorúságok, tragédiák.”¹ Az emberről, az életről fo-

galmazott legszebb vallomásai és ábrázolatai mindig lírai hangolásúak, lírai természetűek. Valóság és költészet, szociológia és líra fog kezet alkotásaiban. Érzéseiben teljesedik ki a világ. Inkább képekben, helyzetekben gondolkodik, mint fogalmakban. Jellemekben, az emberség változataiban, figurákban, történetekben. Művészete élettérzéséből fakad inkább, mint valamiféle filozófiából, következetesen fölépített gondolatrendszerből.

Szabó Pál az olvasóban még benne látja a hallgatót, aki az előszavas elbeszélésre figyel. A hallgató képzele jelenik meg előtte, akinek ő nem ír, hanem beszél. Nem előad, nem kifejti, nem elemez, hanem elmond, mesél. Ennek az epikatípusnak természetesen megvannak a korlátai, eszmehordozó képességének, elemző lehetőségének a határai. Érzelmi motivációjának gazdagságában, indulati feltöltöttségében van az ereje és meghatározottsága. Amit azonban Szabó Pál jóízűen, színesen, többnyire derűsen elmesél, az az igazi, megfogható valóság. Legjobb műveiben maga-felfedezte, új valóság, általa felderített terepuma az élet bonyolult szerkezetének.

Az életnek azt a szintjét tudta szuggesztív erővel ábrázolni, amelyben maga is benne élt. Ha olykor mégis másról akart beszélni, kisebb-nagyobb mértékben mindig elbizonytalanodott; az alakábrázolásban és a helyzetek rajzában egyaránt. Mozgékony képzelete akkor bizonyult termékenynek, művészileg eredményesnek, ha biztos fogódzóra lelt az élményben, a tapasztalásban. Akkor szólt igazán hitelesen, amikor személyes élményeiből merített, amikor élő alakok figyelembevételével mintázott, amikor tapintható valóságában érezte a figurát, magában hordta annak minden érzését, problémáját. Kellett neki a primér élmény, hőseihez a modell. Nem azért, hogy megkösse teremtő képzeletét, hanem hogy biztos bázist képezzen számára, irányt sugalljon az alakításhoz, az ábrázoláshoz.

Mikor Móricz Zsigmond novellairásra biztatta első regénye, az *Emberek* (1930) megjelenése után, témáért természetes mozdulattal fordult családjához, közvetlen környezetéhez, faluja életéhez. Később így emlékszik vissza erre: „még széjjel se néztem jóformán, máris valahány lakója volt a falunak, megannyi megírásra kíváncozott, melyiket írjam meg? Melyiket hagyjam el?” Tenyerén hordja faluját, ismeri annak minden figuráját, életét, sorsát, gondját-baját. Ennek a falunak lesz az írója és marad később is, mindvégig. „Nem voltam finnyás, alakjaimban nem válogattam, éppen azt írtam meg, aki kéznél volt. Aki nekem tetszett. Egy rongyember, vagy erős ember, vagy egy gyenge ember, de ember megannyi, mi több, legtöbbje ma is él...”² Élnek, Biharugrán és környékén. Fogatkozó számban, hiszen kegyetlen az idő múlása. De élnek, más módon életet, a regények és elbeszélések lapjain.

2. Novella, elbeszélés vagy regény? A tehetség spontán formakeresése

A kisprózai műfajoknak vagy a regényeknek kedvezett inkább Szabó Pál tehetsége? Életművének mely tájain találhatók jelesebb alkotások, a maradandó érvényűek? Bizonyos, hogy nem a tüzetesen, mives tervszerűséggel kimunkált nagykompozíciók mestere ő. Vannak, akik a novellában, a rövid prózában látják a tollához inkább illő műfajt. Volt szigorú kritikusa, aki a harmadik regény megjelenése után is úgy vélekedett, hogy Szabó Pál tehetségének a rajz, a rövidebb elbeszélés felel meg inkább.³ Az első novellák némelyikét (*Új krajcár*, *Trombitás*) értékesebbnek, művészileg érettebbnek, többet ígérőnek látta, mint a regényeket. Tudnunk kell persze, hogy Szabó Pál egész novellisztikájának legjobb darabjai közül néhányat már pályája kezdetén megírt, míg kiemelkedő regényei jóval később születtek. Mindenesetre a kritikusa „nagyobb kompozíciók erőltetése helyett” a kisebb műfajt ajánlotta figyelmébe.⁴

Szabó Pál elbeszéléseivel azonban a kritika – érdemben – jószerint csak a *Most és mindörökké* címmel megjelent (1956) nagyobb gyűjteménye alkalmából foglalkozott.⁵ Mintha ekkor fedezte volna fel igazán a regényíró után a novellista Szabó Pált. Akinek ez a kiadás volt az első „méltó és reprezentatív elbeszélés gyűjteménye”. Meglepetésként hatott, kihívta az értékelő kritika figyelmét. Ám Nagy Péter mérlege szerint Szabó Pál igazi műfaja mégis a regény. Számos írónk, közöttük Mikszáth és Móricz is, a két műfajban hasonló eséllyel alkottak. Mások csak a regényben tudták kifejezni igazán jelentős mondanivalóikat, a novella megmaradt életművükben amolyan mellékterméknek. Szabó Pál inkább „Jókai fajtája, akinek egyenletesen áradó regénytermése mellett szerény kis mezsgyekarók voltak az elbeszélések...”⁶ Hozzátehetjük azonban: a *Most és mindörökké* elbeszélései között találhatók olyanok is, amelyeket az egész életmű legjobb eredményei közé sorolhatunk.

Érvényes megállapítást tesz Nagy Péter a Szabó Pál-i elbeszélés műfaji formájára. Az igazi novella „nagyon közel jár a drámához: az egyetlen, jelentős és sorsdöntő mozzanat kiválasztása, a körülmények megfeszített csoportosítása, amely minden mozzanatot jelentőssé, önmagán túlmutatóvá tesz – ez az igazán kiemelkedő novellában és a drámában lényegében azonos.”⁷ Szabó Pál elbeszélői egyénisége, epikai szemlélete számára nem alkalmas ez a drámai karakterű, sűrített, szigorú szerkesztésű novella. A másik elbeszélő forma az övé: „a világ állandó hőmpölygésű menetének az érzékelése és megragadása”, a lazán szerkesztett, szabadon mozgó, színes elbeszélés. Szigorúbb értelmezés szerint Szabó Pál műfaja nem is a „novella”, hanem az „elbeszélés”. Nagy Péter fogalmazásában: „nem a drámai csomópont körül tömörí-

tett, afelé tartó rövid eseménysor, inkább a széles menetű elbeszélés – még a rövidebb írásokban is. Ezért alakul ki a negyvenes években a sajátosan Szabó Pál-i elbeszélőforma: a kisregény.”⁸

Regényszerkezetekéi viszont inkább novellisztikusak. Magában is megálló elbeszélésekből, kerek epizódokból szövi laza építésű regénykompozícióit. Mintha az elbeszélés lenne igazi műformája. Az író elsősorban reprezentáló művek mégis a regények közül kerülnek ki. Szabó Pál neve az olvasói tudatból mindenekelőtt a *Lakodalom*, *Keresztelő*, *Bölcső* illetve *Talpalatnyi föld* című trilógiát, esetleg az *Isten malmái* és az *Ahogy lehet* című regényeket, vagy a *Nyugtalan élet* című önéletrajzi sorozatot hívja elő. Általában a kritika és az irodalomtörténet is a regényíró helyezi előbbre. Jellemző, hogy amikor először vett a kezébe tollat szépiírói igénnyel, amikor a hat elemít végzett paraszt-közműves a maga példátlan kalandjába bocsátkozik: elsőül regényt ír. Pedig a tanultabb prózaírók is a kisebb műfajokat hódítják meg előbb, így veszik birtokba, próbálják ki eszközeiket.⁹ Szabó Pál nagyon megkésve, tehát türelmetlen lendülettel vágott neki az írói pályának, és mindjárt regényre gondolt, a novella előiskoláját mellőzve. Úgy feltorlódtak a mondanivalói 37 éves korára, hogy a regény tágasabb keretére volt szüksége. Úgy érezhette: mindent meg kell kockáztatnia. A siker pedig nem maradt el. „Új, nagy író küldött a falu” – mondta ki a felfedezés ígéit Móricz Zsigmond, a *Nyugatban*.¹⁰

3. Alkotáslélektani pozíció

Alkotáslélektani szempontból Szabó Pál sajátos és erős különbséget tett a regény- és novellairás között. Általában elmondható, hogy amikor megérelmődött benne a téma, amikor már „érezte” az anyagot, megmozdultak képzeletében a figurák: gyorsan, belső aggályoskodás nélkül dolgozott, „lendületből” írt. Nem egy regényével néhány hét alatt elkészült, közöttük például nevezetes trilógiája első kötetével is. Így történhetett, hogy szerencsés alkotói periódusában, a negyvenes évek elején, három-négy esztendő alatt megírta főművét, a *Lakodalom*, *Keresztelő*, *Bölcső* kötetét, további három regényt (*Harangoznak*, *Politika*, *Tíz esztendő*), három kisregényt (*Legények*, *Szomszédok*, *Macska az asztalon*), és még elbeszéléseit, publicisztikát is számosat. Mindezt Biharugrán, ahol közben gazdálkodott, élte a falu életét. Ebben az értelemben tehát könnyen alkotott. Ez a könnyedség nem kedvezett a regények minél tökéletesebb szerkezeti kimunkálásának, az alakrajzok kiteljesítésének, a figurák tudatvilága sokoldalú föltárásának, de biztosította a mű friss hangját, életszerű elevenségét. Legkedvesebb hőseiben pedig így is nagy lírai bensőséggel ábrázolt egész embereket állított elénk.

Nem végzett túlságosan nagy előtanulmányokat történelmi tárgyú regényeihez sem,¹¹ valójában azokhoz is a maga jól ismert paraszti világát használta életanyagként. Egyszerűen regényírását, elbeszélő művészetét nem az anyaggal való nehéz küzdelem jellemzi. Inkább egyfajta könnyedség, amely szabad mozgást biztosít az alkotó képzeletnek, a derűs-játékos hangnem érvényesülésének. Nem részletesen kidolgozott előzetes tervet igyekszik szívós önkényszerítéssel megvalósítani, kijelölt útra szorítva természetes hajlandóságát, hanem a kikristályosodó téma és mondanivaló, a körvonalmazódó alakok jelölte határok között szabad áradást enged az alkotó improvizációnak, a teremtő energia spontán mozdulásainak.

Ehhez a regényírási módhoz, alkotói állapothoz, belső terhelési mutatóhoz képest is úgy nyilatkozott rövidebb műfajú prózája keletkezéséről, az elbeszélések írásáról, hogy azok méginkább háttérbe vonták, oldották a munka-jelleget, az erőfeszítést, a kényszerített koncentrációt. Amikor életműsorozatában megjelent a *Szívárványerdő* (1966), a korábbi *Most és mindörökké* című elbeszélésgyűjtemény bővített, kiegészített változata, ismét viszapillantva pályájára: alkotómunkája „pihenőjének” mondta a novellaírást. „Engem minden novellám pihentetett, ezek itt mind és valamennyi...” Történeti utalásai keretében sem vallott másképpen. Hanem például így: „Negyvenöt után... megintcsak a novellák adták nekem a derűs órákat.” Az elbeszélések alakjairól, az empirikus háttérrel pedig ugyanúgy nyilatkozik, mint a regények esetében: „Akiket megírtam, akikről írtam,... megannyian éltek, voltak, szerettek, civódtak, reménykedtek.”¹²

4. Móricz Zsigmond szerepe, hatása a pálya kezdetén

Szabó Pál egének állandó csillagai: Ady és Móricz. Ők ébresztették fel benne igazán az írói, sugallták neki a szerep lehetőségét. Ady példájának üzenetével, Móricz atyai közelhajlásával is. A szerkesztő Móricz is melléje áll a „nagy ígéretnek”, „önbizalmát s erejét” szeretné növelni,¹³ megnyitja előtte a *Nyugat* kapuját. De nem regényírásra biztatja, hanem novellákat kér tőle! Olykor témát is ajánl neki, orientálja, ha kell, bíráló észrevételeivel segíti. Elolvassa egy regényének a kéziratát (*Eredj, ha tudsz*), nem tetszik neki. Meg is írja: „Vannak felséges részletei, de az egész nem méltó ezeknek a novelláknak az írójához.”¹⁴ Éppen azt kapja Móricztól, amire a legnagyobb szüksége van a kezdő írónak: szeretetet, bátorítást, megbízást, bírálatot. A felfedező-köszöntő cikk a *Nyugatban* és a vele párhuzamosan küldött levél felszabadító erővel hat Szabó Pálra, megerősíti vállalkozásába vetett hitét, íróvá válásának bizonyosságát. Ahogy később írja is: „megváltás, amit nekem az a cikk s levél jelentett.”¹⁵

Móricz részletet közöl a már megjelent regényéből, az *Emberekből*, ami így kivételes kedvezésnek számít. Ösztönzésére írja meg első novelláját, az *Ember a ködben* címűt, ami szintén nyomban megjelenik. És ő kéri, íratja, sürgeti, majd közli mindazokat a novellákat, amelyek a Nyugatban olvashatók, szám szerint nyolcat. Nagyobb részük 1931-ben jelent meg, a novellista Szabó Pál első évében, amikor kapcsolatuk a legintenzívebb volt. Akár azt is mondhatnánk, hogy Szabó Pál a Nyugat elbeszélőjeként indult, ha nem tudnánk, hogy a folyóirattal való kapcsolata csak addig élt, amíg Móricz a lapnál dolgozott. Így is igaz, hogy sosem kapott többé olyan szerkesztőt és folyóiratot, amelynek Móriczhoz és a Nyugathoz hasonló szerepe lett volna pályája bármely későbbi szakaszában, ideértve a *Választ* is, a népi írók folyóiratát.

Móricz nemcsak novellaírássra készítette, hanem jelzéseivel, kívánságaival tárgyválasztását és feldolgozási módját, novellaformájának kialakítását is sugalmazta. Azt kívánta tőle, hogy tematikailag ne kalandozzon el, arról írjon, amit legjobban ismer, falujáról, a parasztság helyzetéről, életéről, a szegénység világának mélységeiről, konfliktusairól, tragédiáiról. Nem a „szép szegénység” csillámló ábrázolását várta tőle, noha felismerte és értékelte Szabó Pál humorát, a „vidám színek” eltalálásának képességét. Ha nem írta is le nyilvánvalóan, de mintha vissza akarta volna fogni Szabó Pál lírai hajlamát, oldottabb ábrázolásmódját, attól tartva, hogy a lírai hangfekvés korlátozza a súlyos konfliktusokkal, tragédiákkal terhes életanyag drámai erejét, kemény megformálásának esélyét. Tetszik neki már az első novella is, nyomban nyugtázza egy rövid levélben és újbabbakat kér. „Nagyon jó, közlöm. De írhatna néhány kisebb drámai írást, rövideket s erőseket az egészen szegény emberek életéből. *Tömören, erősen*.”¹⁶ (Az én kiemeléseim – J.B.) Majd néhány hónappal később: „Ha új novellája elkészül, csak küldje el.” „Igyekezék drámaiságra.”¹⁷ Szabó Pál hallgatott is ezekre a tanácsokra, próbált Móricz igénye szerint dolgozni. Néhány műve tanúsítja, hogy nem is sikertelenül. Egész novellisztikája legsötétebb árnyalású színeit e korai írásaiban alkalmazzá. Nem egyszer valóban drámai erővel ábrázol, a konfliktusra koncentrálna alkotó figyelmét. Azt lehet mondani, hogy a harmincas évek elején írott elbeszéléseinek jellege, típusa valahol középtájon helyezkedett el a később jellegzetessé váló Szabó Pál-i elbeszélés és a keményebben megfogott, valóban drámai természetű, kérlelhetetlenül formált Móricz-novella között.

1934 január 1-ével azonban Móricz megvált a Nyugat-tól, ami Szabó Pált érzékenyen érintette. „Mindaddig, míg a Nyugat-ba írtam, szinte minden novellát külön megleveleztünk.”¹⁸ De nemcsak az értő szerkesztőt veszíti el, hamar kiderül: a lapot is. Két évtized múltán is sebzett indulattal írja: „Hiszen az történt, hogy Móricz Zsigmondnak egyszerűen kitették a Nyugatból a szűrét, hogyne tették volna hát ki a felfedezettnek, a tanítványnak?”¹⁹

Többé nem volt szerencséje folyóirattal, nem talált Móriczhoz hasonló támaszra. „Azt lehetne mondani, hogy a többi novella ... szinte csak az égre íródott, hiszen egyetlen egy folyóiratnál se tudott többé még annyi gyökeret se verni, mint a Nyugat-nál.”²⁰ A mellőzéseket, a gáncsokat panaszolja még 1949-ben is, első gyűjteményes elbeszéléskötetének előszavában. Egy-két termékenyebb esztendőről eltekintve, gyérülnek is az elbeszélés-publikációk. 1935-től saját lapja volt, a *Kelet Népe*, de ehhez képest viszonylag kevés műve jelent meg benne. Amit a külső ösztönzésben elvesztett, azt az ő számára a saját folyóiratban rejlő lehetőség sem pótolta. A harmincas-negyvenes években kötetekké is nehezen állnak össze az elbeszélései.

5. Az első novellák drámai ereje. A naív tudat – válságos helyzetben. Az azonosulás lírája

1931-ben hat elbeszélése jelent meg Szabó Pálnak, ebből öt a *Nyugat*-ban. Nyugtalanító, megrendítő híradások ezek a válság sújtotta szegénység szorongató világáról. A megalázó nyomorúság, az égre kiáltó védtelenség és elhagyatottság mind mélyebb bugyraiba világít be az író.²¹ A feltárt tények világa, az érzékeltetett helyzet a lázító; az elbeszélések szereplői viselik sorsukat, vagy ha mégis lázadó indulat horgad föl bennük, az nem válik igazi cselekvéssé. Nincs iránya, célja, távlata a lázadásnak, nincs közössége, nincsenek kapcsolódásai. Robbanékony egyéni gyűanyag marad. Az író helyzetjelentéseket ad, állóképből mutatja a falut, ahová nem ér el felvilágosító vagy mozgósító szó, nem mutatkoznak jelei a szolidaritásnak, a segítségnek. Szabó Pál is a gazdasági-társadalmi válság fojtó légkörét érzékeli, és mivel – a Bethlen–Peyer-paktum következtében is – „a szegényparaszti rétegeknek nem volt módjuk arra, hogy bekerüljenek a politikai életbe, s érvényesíteni tudják érdekeiket”²² (Kállai Gyula), Szabó Pál szeme előtt a sorsukat viselő, szorongva tűrő, esetleg a végső kétségbeesésükben baltát ragadó figurák tűnnek fel inkább, mint a változtatás valódi lehetőségeit kereső hősök.²³

Az első elbeszélés, az *Ember a ködben* még önéletrajzi vonatkozású. Gyermeke-önmaga fejlődésének fordulópontját meséli el, a 12-13 éves fiú szemének első – tudatosan a világra nyíló – rebbenéseit mutatja meg. A gyerek még a naív tudat és világkép „védtelenségében” él, fantáziáját mesék, legendák színezik. De az új élmények választóvizében megkülönbözik a hit és a tudás, hitét most már tudásra akarja váltani, aminek azután ára lesz: keserves csalódás. Elveszíti illúzióit, megszenvedti csalódásait, elfogadja a realitásokat. Még gyermek volt, amikor a kevés szavú, nehéz sorsú, a szegényparaszti világot idéző apával vesszőt vágni indult a rétre; de amikor a ködből kibontakozva hazaérkezik, már legénykével állunk szemben, aki nemcsak néz, látni

is kezd. Mintha itt nyílt volna fel először az a szem, a Szabó Pálé, amely majd az író tolla alá „látja” a világot.

„Ha nem is tanultam meg jó novellát írni az első alkalommal – mondja később, önkritikusan –, de azt megtanultam, hogy írni nagy, nagy gyönyörűség, de ugyanakkor nagy, nagy szenvedés is.”²⁴ Gyönyörűség, hogy írhat, hogy úgy látszik, hozzákezesedik a siker, és szenvedés, hogy mit kell írnia! Mert első elbeszéléseinek anyaga merő szenvedés. Hősei: a létharc elsetettjei. Naív tudatuk a szorongató helyzetben védtelenné válik. A saját szenvedései is fájnak a másokéiban, hiszen az 1920-as évek végén maga is, családjával, kétségbeesítő anyagi helyzetbe került; „egészen elképesztő okokból szinte máról holnapra még lejjebb süllyedtem a falu átlagánál.”²⁵

Az *Őszi szántás* hősének rajzába még belopakodik az anekdotikus történet, de az anekdota is a főirányba céloz: Nagy István megpróbált sorsának, törekény egzisztenciájának felmutatását szolgálja. Az egyszerű, hétköznapi események mélyén szorongató konfliktus sűrűsödik. A lélek pillanatnyi görcsös állapotán még old valamit az asszonyi melegség, a szerelem, a tiszta emberség – de mindez a *helyzettel* szemben már tehetetlen. Még tehetetlenebb, amikor Nagy Istvánt a szegénység rettegett átka, az árverezés fenyegeti, a család feje felől a fedél elvesztése, kiűzetés a létminimumból, az emberi életmód elemi feltételéből (*Új krajcár*). Végső kétségbeesésében már a baltát szorongatja, hogy – ha nem is igazi ellenfelein – bosszút álljon a végrehajtókon. A tragédiát azonban Szabó Pál nem teljesíti ki, a cselekmény bonyolításában módot talál némi enyhületre. A tragédia légkörében fogant téma végül kissé kienged, a sűrű atmoszféra oldódik. Ezzel a novellával rokon a *Protestáns Szemlében* közölt (1931) *Bogarász Nagy Jóska igazsága*. A megkínzott életek egyik példányáról, az árverés végzetétől sújtott, talpalatnyi földjét elvesztő parasztról szól, aki naív tudatával, magára hagyatottságával védtelennül áll az ügynökök, ügyvédek, bírák „másik” világával szemben. A két világ között áthidalhatatlan szakadék tátong, nem személyek különleges gonoszsága, hanem a gazdasági helyzet és a társadalom merev szerkezete következtében. Bogarász Nagy Jóska naív világképébe csak a felismert végzet iszonyata fér be, érzés és indulat lobog benne, de kelepce-helyzetére nem képes gondolatlanul felelni. A „gondolatot” az író sugallja az olvasónak, a kétségbeesítő helyzet tarthatatlanságáról, a lázító igazságtalanságról.

Amikor az elbeszélések mély együttérzéssel, teljes lírai azonosulással ábrázolt hősei azt látják, hogy a társadalomban végképp nincs vigasz, segítség, remény: marad társnak a természet, a természeti környezet. Szabó Pál szemléletének jellemző vonása ember és természet különösen meghitt kapcsolata. Ábrázolásában él a természet, szinte együtt lélegzik az emberrel. Nagy István keserűségében a gally közé vágja kaszáját: „mélyen belefájdult a fa husa.” Amikor pedig az asszony megtudja, hogy jönnek a végrehajtók:

„rátapad a fa derekára, mintha mindenképpen szeretne beleolvadni a maga külön világában élő teremtménybe, hogy olvasztaná fel a fa vérével sajátvérét, s így, a nap elé szabadon nyújthatná életre ívelő lombkarjait.”²⁶

A *Tapasztó Péter fejfája* és a *Trombitás* című elbeszélésekben még súlyosabb-nehezebb élményanyag formálódik. A keserű társadalmi tapasztalat csorbítatlan realista erővel alakul lázító hatású művé. A kemény szigorúsággal megragadott téma és helyzet nem nyer enyhületet a végkifejletben sem, következetesen végigviszi a gondolati mag kifejtését, a konfliktus határozza meg a cselekmény és szerkezet minden mozzanatát. Így aztán beteljesedik a tragédia, amit Szabó Pál tőle szokatlan keménységgel formál meg.

Ezek a súlyos szavú, nehéz légkörű, nagy érzelmi-indulati anyagot hordozó, megrendítő szociális, azaz társadalmi mondanivalót kifejező, eruptív természetű írások kitűnnek ökonomikus építkezésükkel is. Enyhületet nem ismerő, a tárgy logikáját szigorúan érvényesítő gondolatvezetésük drámaiságukat erősíti. Epikus keménységüknek alig találni párját Szabó Pál későbbi műveiben. Éles metszésű, már-már szűkszavúan előadott elbeszélések (ezt is ritkán észlelhetjük később), noha a stílusukban itt-ott felbukkan valami Szabó Dezső-s vonás is. Az érzelmek és indulatok felfokozottsága színezi a különben realista stílust.²⁷

Az *Új krajcárban* a bank képviselőjében még feltámadt az ember, megnyitva a tragikusnak ígérkező kifejtet. A *Trombitás* hősenek azonban már meg kell halnia, nincsen könyörület. És a *Tapasztó Péter fejfája* temetőcsőszében sem mozdul meg a szolidaritás érzése, mintha „hivatala” megölte volna benne az embert. Az elbeszélés alakzata is Móricz igényét követi. Ezekben nincs líraian szép leíró, környezetfestő bevezetés. Nem az elbeszélő író kerül előtérbe, hanem mindjárt maguk a figurák, a szereplők, sorsuk terhével kritikus pontra jutva. Párbeszédes az indítás, a drámai megjelenítés természeté szerint. Az efféle novellakezdetek helyett: „Gyors olvadással lefutott már a hó a szántóföldekről, de még nem szakadt föl a föld fagya” – vagy: „A pitymallat végigmosdatta a tárgyakat az udvaron” – a *Trombitás* már így indul:

„ – Neve? – kérdezte a főorvos gépiesen.

– Seres András.

– Hol sebesült?

– Először Szerbiában, másodszor Volhyniában, azután pedig a Piávénál...”

Érthető, hogy ezek az elbeszélések kedvére valók voltak Móricznak, éppen hiteles életanyaguk, realista erejük, drámai sűrítettségük révén. És elismerésre készítették a Szabó Pál világától különben teljesen idegen – már idézett – kritikust is.²⁸

6. A folytatás bizonytalanságai. Illúzió és realizmus. Az esztétikai érték veszteségei

A Nyugatban közölt további elbeszélések (1932-34) azonban mintha már Szabó Pál fejlődésének más irányát jeleznék. Móricz egyik leveléhez kitépott újsághírt mellékel, melyen az áll, hogy egy fiatal parasztleány felakasztotta magát. Ezt írja a hír szélére: „Hát ez hogy lehet? Miért tette?” Témát lát a tragikus esetben, novellát kér róla. Válaszul írta meg Szabó Pál a *Minden olyan, mintha ezüst volna* című elbeszélését.²⁹ Ez a válasz azonban csak közelíti a kérdést, egyáltalán nem oldja meg. Ad hozzá hátteret, de inkább az epikus szélesség módszerével, mintsem a téma veleje szerinti drámai sűrítés és mélyítés eszközeivel. A becsapottság, a csalódás, a bűntudat motívumai-val dolgozik, tehát jól kerítené be tárgyát, a megoldás azonban nem sikerül a telitalálat erejével. A kapott témához láthatólag nem volt megfelelő élménye, az érlelés idejét is türelmetlenül megrövidítette. A *Boldizsár bajba keveredik* viszont már az anekdota nyelven szól a szegénységről, a társadalmi lefolyottságról, bőven adagolva humort a történetbe. Az olvasó alig veszi észre, hogy azért a játékos-kedélyes elbeszélés mélyén mégiscsak a szegénység drámája szorong. Az *Irgalom* – a Nyugatban közölt utolsó novellája – meg arról vall, hogy végső esetben azért lehetséges szóértés a paraszt és az úr, legalább a „kis úr” között. Az „irgalmat” persze nem a csendőr vagy a szolgabíró gyakorolja, hanem az orvos és a gyógyszerész, ami így inkább hihető. A sűrű atmoszférájú írás lehetetlen szociális és egészségügyi helyzetről ad hiteles képet – az egyes esetre vonatkozó megoldás enyhületével a cselekmény végpontján. De az elbeszélés szociális mondanivalója így is erősebb marad, mint a kiegészítő moralista üzenet. Az egyik az általános helyzetre, a másik inkább az egyszeri alkalomra vonatkozik.

1945 előtti pályaszakaszán Szabó Pál félszáznál több olyan elbeszélést írt, amelyet későbbi gyűjteményes köteteibe is felvett. A Nyugatban közöltek mellett és után, a bőven sorjázó regények közötti alkotói szünetekben szívesen vetett papírra színes, érdekes történeteket, amelyek azonban ritkán érték el a Móricz ígézetében írott elbeszélések tartalmi mélységét, sűrített mondanivalóját, kemény formaképzését. Élvezte az elbeszélés örömét, a pompás nyelvi ízeket, a fordulatok játékát, a meglevenített figurák többnyire derűs, olykor szomorkás históriáit, az élet líráját, emberség, munka, szerelem, helytállás kikerekített történeteit. Sajátos *vitalizmus*a nyomul előtérbe, az élet iránti feltétlen áhítata, a korlátozott lehetőségek között is pompázó élet vallomása, a bármilyen körülmények között is megnyilatkozó emberi minőség érzékeny felmutatása. Ezeknek az elbeszéléseknek a nagyobb részét azonban egyenetlen színvonal, hullámozó művészi teljesítmény jellemzi. Előfordul, hogy mondanivalója megmarad a szórakoztató olvasmány lehetőségei

között. De ekkor is a falu, a parasztság világát ábrázolja elsősorban, sok hiteles részletmegfigyeléssel, emberi mozzanattal, lírai melegséggel.

A mesélés öröme derűsebb égtájak felé viszi. Humorának bő folyást enged, kedveli a csattanós történeteket, a csetlő-botló figurákat, a stílus eleven fordulatait, ami együttvéve inkább kedvez a mű olvasmányosságának, mint a konfliktusok elmélyítésének. Ennek az elbeszélésfajtnak egyszerű a gondolati szerkezete, nem szolgál felfedezéssel, valódi meglepetéssel, nem árul el magasabb alkotói igényt. Hiányzik belőle a jellemrajz elmélyítése, a teljesebb portrét egy-egy kiemelt vonás helyettesíti. Élethelyzetet idéz, melybe könnyed, fordultatos történetet helyez, nem egyszer rutin megoldásokat alkalmazva. Nem kerülnek kontaktusba ezek az elbeszélések a kor lényeges tartalmaival, mélyebb problematikájával, sem életgondjaival, sem igazi művészi feladataival.

Az elbeszéléseknek mintegy a felében anekdotikus cselekmény jelenik meg. A *Bujdosó Gergely elhivatása* (1932) például egy legátus-anekdotára épül, ám a történet végén, a kelepcebe került teológus döbbenetében mégis jelentős emberi pillanatot érzékeltet. A *Disznótor* (1935) kaptatos története látszólag csak arról szól, hogy a potya kisüsti gőzében a húzó helyett a tenyészállatot szűrják le, a háttérben azonban ott van a módos gazda és a harmadoskapás különböző helyzete és egymáshoz való viszonya. A *Tarcali Jóska története* (1935) anekdotikus modorban előadott história a szegényember-ről, akivel még semmi sem történt életében, így aztán egy jelentéktelen esetből is esemény lesz nemcsak az ő, de a környezete számára is. A szándékoltan élénkített történet, a túlfokozott jellemzés, a könnyed, csevegő elbeszélés szintje alatt mégis hiteles életképek, lírai rajzok húzódnak meg, a paraszti élet számos motívumával. Más esetekben azonban a túlszínezett életanyag, a harsány hangulatok, poentírozott történetek (*A tanító úr szerencséje*, *Éltető uram családja*, *A kántor úr kalandja*, *Az inasok gyűrűje*, *Édes álmom*, *Péter a Paradicsomban* stb., mind a 30-as évek közepéről); a kedélyesre hangolt, gyors kézzel írott, kisebb igényű elbeszélések, karcolatok, rajzok (*Igyunk, amíg szusszal bírjuk*, *Cigányok*, *Hudák Mihály*, *Párba a pusztán*, *Férj és feleség*, *A falu bolondja*, *Öreg legények*, *A paprikásasszony* stb., az 1935-38 közötti évekből) – alig mutatnak túl önmagukon, a mélyebb jelentéssel adósok maradnak.

Az elbeszélések egy másik vonulatában az idilli rajz, az emberi találkozások szépsége, az egymásra érzés öröme, a szerelem lírája melegít. A *Szép-kisasszony* (1935) gyermekidillt fest; a *Tőgyel a Tisza* (1936) fiatal lányalakja először vesz részt az aratás kemény munkájában, újmódon találkozik a természettel, a munka lélekigazító ritmusával, és a legénnyel, aki fölfigyel rá. A szerelmet, a szabad párválasztást azonban sokszor megzavarják az érdekviszonyok, a szegény lány – szegény legény szerelmet a „jobb” házas-

ság lehetősége (*Absolon*, 1936). Szabó Pál írói világában azonban a szerelem megpróbáltatik ugyan, ám végül többnyire győz, az egymáshoz méltókat nem lehet tartósan elszakítani egymástól. Amit legteljesebben trilógiájában írt meg, Piros Góz és Juhos Mrika szerelmének történetében, az – részleges kidolgozásban – elbeszéléseinek egész sorában megjelenik.

Szabó Pál elbeszéléseiben, csakúgy, mint regényeiben, a falu hagyományos kultúráját, szokásait is gazdag képpen találjuk. Előfordul, hogy egyes-nyesen az elbeszélés tárgya lesz egy népszokás (*Zángóznak*, 1937). Íróilag természetesen ennél a népköltészet bekapcsolása ebbe a régi hagyományok útján járó elbeszélő művészetbe. A mese, a legenda, a ballada is benyomul írói világképebe. A naív tudat termékeit Szabó Pál még epikus funkcióba képes állítani.³⁰

Amikor a béresek életét, az uradalmak mélyvilágát idézi, igénybe veszi a legenda, a mese eszközeit is (*A béresasszony legendája*, 1934). Itt már valóban a képzelet igazítja a valóságot. De még a legendás motívum is társadalmi mondanivalót szolgál. Kivirágzik a szoba földjébe szúrt törött ostornyél, jelképes virágzásba borul, de ez is csak arra jó, hogy tönkrement egy a semmitlen béres házaspár egyetlen „tulajdonát”, családi életét. A megesett csoda fényébe került béresasszony a földesúr zsákmánya lesz. A *Szegi Anna csókja* (1939) pedig olyan, mint egy elbeszélésbe oldott ballada. Szegi Anna csak hitegeti szerelmével a szolgálégényt, miközben „jobb” házasságra készülődik. A legény vízbeöli magát bánatában, később azonban a lánynon is elhatalmasodik a bűntudat, meg a kitörölhetetlen vágy a fiú után, megzavarodó lélekkel megy neki ő is a megáradt réti vizeknek. Ez a sodró érzelmekkel teli elbeszélés, ez a csupa vágyakozás-sóvárgás-csalódás és kétségbeesés-novella, a maga eszközeivel valamiképpen a teljes emberért, az emberi teljességért perel. Balladás története a lélek nagyságáról és a körülmények törpeségéről beszél.

Ezeket az elbeszéléseket aztán a negyvenes évek elején néhány „tisztá” mese követi (*A két okos meg a bolondos; János, a szolgálégény; A kártyás ács; Juhász Palkó*). A meséket elbeszélés-gyűjteményeibe is fölvette, mondanivalóik jelentőségét hangsúlyozva. Fordulatos, érdekesen alakított mesék az elnyomottak és kiszolgáltatottak helyzetéről, de erkölcsi fölénységéről is, a szegényemberről, tulajdonképpen ugyanazokról a figurákról, melyekről az elbeszélésekben és regényekben szól.³¹ Csakhogy itt – és erre kell a mesei eszköztár – megtörténik az igazságszolgáltatás. Mintegy meghosszabbítói tehát ezek a mesék Szabó Pál epikus világának, és kezébe adják a „költői igazságszolgáltatás” sajátos, direkt eszközeit.

Az anekdotikus modorú novellák, az érzelmek lírai rajzai és a mesei motívumokból építkező elbeszélő művek mellett sorakoznak aztán azok, amelyekben sűrűbb, nyersebb élményanyag, a valóság feszítő konfliktusai nyomulnak előtérbe, lesznek meghatározói a mű születésének, alakulásának,

mondanivalójának. Olyanok is akadnak közöttük, amelyeknek maga a politika, illetve a politikai magatartás a tárgya. Közelebbről a képviselőválasztás, mellyel kapcsolatban Szabó Pálnak is voltak keserves tapasztalatai. A *Berecz Miklós bátyám elveiből* (1933) című arról ad hírt, hogy miként zajlott le a bihari falvak világában a választás. Az előkészületek, a vesztegetések, a hatalmi manipulációk szövevényében szinte eltűnik az elvek harca. Az ironikus ábrázolás azonban nem következetes, az elbeszélés különben sincs igazán kidolgozva; a tárgyhoz képest az elbeszélő eszmei pozíciója sem eléggé politikus, még kevésbé következetes. Művészileg értékeesebb változat erre a témára a későbbi elbeszélés, a *Követválasztás* (1936). Az említett politikai bizonytalanságot itt egy értékes, jó szándékú parasztfigurába helyezi. Ékes Sándort megválasztják a szerveződő parasztpárt helyi vezetőjévé. De politikai feladatként – új szerepében – mindössze annyi világos előttte, hogy követelni kell a titkos választást. Az ellenfelek készségesebbek, ravaszabbak, tapasztaltabbak; a falu úri vezetői hamar behálózzák. Mire észreveszi fonák helyzetét, már menthetetlenül oda a becsület, a szegényparasztnak szembe fordulnak vele mint árulójukkal, felgyűjtják a házát. Ő pedig átérezve, hogy élete minden értelme megsemmisült, tartalma kiürült, reménytelen döbbenetében felkasztja magát. A markáns és következetes ábrázolás, a tragikus kifejelet végigvitele: az író szigorú ítéletét fejezi ki. A parasztszervezőket fenyegető zsákutca tragédiáját mutatta be, sugallva, hogy a politikában nem elég a jó szándék.

A telitalálat érvényével írta ez időbeli egyik legjobb novelláját, a „balladás hangulatú”³² *Csempészek* címűt, a magyar és román parasztnak, nyomorúsággal küszködők megmásíthatatlan sorsközösségéről, elfogulatlan, tiszta emberségéről. Eleven és hatásos ellentételeként mindenféle mesterséges feszültség-szításnak, bizalmatlanságnak, a hatalom szintjén megnyilatkozó ellentétnek. Az emberi sors azonosságában feloldódik az idegenség, ami épp itt, a bihari tájon, az együttélés, a vérségi keveredések világában – az ábrázolás erős hangsúlya szerint is – a mindennapi élet realitása. Írói remekelés a vázlatosságában is beszédes kettős alakrajz, a tiszta csillogású jellemképek felvillantása, a nyomorúságos helyzet és a szépre, jóra éhes, épségét őrző lélek szembeállítás, idill és tragédia, szorongás és remény egymásra vetítése, a külső történés és a lélek kalandjának finom egymásba játsztatása, az öröm játékanak és a kétségbeesett cselekvésnek a rimeltetése. Az élet kegyetlen veszélyeztetettségének és a lélek emberi teljesség iránti vágyának drámája, balladás története játszódik le az arányosan, pontosan szerkesztett, élénk ritmusú, friss hangú elbeszélésben. Ilyen művek olvastán érezzük a kritikus igazát: „Szabó Pál világa látszólag szűk világ. Ám ebbe mégis belefér az emberi életnek a születéstől a halálig lejátszódó egész drámája...”³³

A Csempészek volt az egyetlen novellája Szabó Pálnak, amely a harmincas évek terméséből a *Válaszban* jelent meg. Eleven sérelemmel panaszolta évtizedek múltán is, hogy egyszer kértek tőle írást mindössze. A novella művészi értékére, mondanivalója nem halványuló erejére utal az is, hogy – igaz, más novellák illeszkedő anyagával dúsítva – már film is készült belőle.

Néhány további elbeszélésében is kísérletet tesz igényes téma, mélyebbre utaló konfliktus ábrázolására, írói kibontására. Váltakozó művészi sikerrel. A paraszt és az „urak” között tatóngó úr áthidalhatatlanságáról (*Benedek a törvény előtt* 1934); a megalázott ember eltorzuló harcáról elemi méltósága védelmében (*Peták, a vadorzó*, 1935); a sérelmeit gyujtogatással bosszuló igáskocsisról (*Szpora Bálint*, 1941); az öregek hagyományos paraszti szemléletének és erkölcsi világképének ütközéséről a fiatalabb, már tanultabb, de kevesebb hittel élőkével, az egzisztenciális és cselekvési bizonytalanságba kerülőkével (*Nőnek a kövek*, 1936). Ilyenféle elbeszéléseire gondol Szabó Pál – hiszen a *Peták, a vadorzó* címűt példaként is említi – , amikor nagyobb szándékú, de csak részleges értéként megvalósuló elbeszéléseit magyarázza. Kezében volt ugyan a *Kelet Népe*, azonban másfajta publikálási nehézség jelentkezett: a hatalom egyre durvábban érvényesítette érdekeit. „Novelláimban, s más írásaiban úgy akartam hát becsapni az ügyészt, hogy valami agyafúrt módon és stílusban tekeregtem a tulajdonképpeni mondanivaló körül. persze, nem sikerült.”³⁴ Az „ahogy lehet” módját kereste, a művek azonban megcsinálják a kompromisszumot.

7. Hosszabb elbeszélések, kisregények. A „jóság” túlfunkcionáltatása.
A „különleges életerő” illúziója. A játékos elbeszélés könnyítő örömei.
A véletlen és a művészi igazság

Már idéztük a véleményt, mely szerint írónk *oeuvre*jében a kisregény mint „sajátosan Szabó Pál-i elbeszélőforma” jelent meg a negyvenes években. Valójában már a harmincas évek közepétől írt a novellák mellett un. hosszabb elbeszéléseket, kisregényeket. Hangsúlyos műfaji tudatosság, a műfaji alakzat elkülönítő jegyeinek keresése nélkül, inkább csak a mondanivaló és hangoltság diktálta közlésváltozatként, a novella és a regény köztes területének átmeneti variációiként. Mivel nem foglalkoztatják különösebben a műfaj, a kompozíció, a formai alakzat gondjai, a megoldási módok áttűnnek egymásba, nem választódnak szét szembevetődően. Kisregényeiben persze szűkebbre zárja az ábrázolás világát, mint regényeiben, kevesebb szereplőt vonultat föl bennük, lineárisabb a cselekményépítés, kevésbé lazítják-szélesítik a kompozíciót kitérők, retardáló epizódok, oldalági történések. Nyomatékosabban állítja középpontba a kiemelt, a választott hőst, aki köré nem

vonultatja fel az egész falut, noha mindig megidézi a faluképet, de háttérben hagyva, csupán a téma kívánta részleteket nagyítva ki belőle. Életutat, sorsalakulást követ a kisregényekben is, hosszsmetszetszerű az életanyag elrendezése: elég gyakran anekdotikus történeteket fűz fel a cselekményszálra, bőven adagolva a váratlan és véletlen fordulatokat, a mesés valóság-kiigazításokat, próbára téve olykor az olvasó realitásérzékét, hitelesítő készségét is. Választott hőseivel oly közeli és bensőséges a viszonya, annyi a lírai azonosulási készsége, hogy ez visszatartja – ha nem is a nehéz sorsok ábrázolásától, a megpróbáltatások fokozásától, de – a kibontakozás, a végkifejlet reménytelen, komor színeitől. Mintha sugallná: egyet azért mindig megtehet az ember: a maga világában helytállhat önmagáért.

Ez a változatokban megjelenő – egységes leírást nehezen tűrő – műfaji alakzat a novellától viszont tágasabb ívelésű cselekményével, gazdagabb motívumrendjével, nyújtott kompozíciójával különbözik. Nem egyetlen kiemelt életmozzanat, sorsforduló, életút kritikus pillanata, konfliktusa szervezi maga köré az epikai anyagot, hanem hosszasan nyomon követett sorsalakulást, részletes bonyolítást és kifejtést ad bennük az író. Szabó Pál kisregényeiről is elmondható, hogy a regényhez képest némileg szervezettebb, összefogottabb, karcsúbb formában jelenik meg; ugyanakkor hagyományos építkezésű epika ez is. Szabó Pál jellegzetes elbeszélői modora változatlanul, azonos módon nyilatkozik meg benne. Kisregényeinek sincs különleges kompozíciós építménye, a hétköznapiól eltérő időszerkezete, bonyolult mondanivalója, nehezen megfeythető üzenete. Nem kapcsolódik ez az elbeszélői műforma a modern kisregényhez, a tér-idő viszonyok elmozdításával dolgozó, különleges szerkesztés-technikát alkalmazó, modellizáló, intellektuális kisregényhez. (Melynek pedig markáns változatai jelentek meg irodalmunkban már a húszas évek elejétől, Füst Milán *Adventje* például, noha a magyar regény műfajtörténetében csak a hatvanas években kerül majd domináns szerepbe ez az alakzat.)

1934-ben írta Szabó Pál *Az apostol* című kisregényét. A társadalmi ki-egyenlítődés lehetőségének illúziójában fogant a mű. A lehetetlennel kísérletezik benne, ennek megfelelően kevés írói sikerrel. Csak részleteket tudott belőle megjelentetni, gyűjteményes köteteibe sem vette fel; csak élete végén, az utolsó, a maradványokat begyűjtő *Kánikula* című kötetében olvashatjuk a teljes szöveget.³⁵ Hőse Csanak Mihály, a csodaváró bibliás paraszt, baptista prédikátor, csődbe jutott apostol. Tíz éves vándorlás után tér haza falujába, ahol már senki sem várja. Véletlenül találkozik egy úriasszonnyal, akinek lába alól már eléggé kimozdult az ősi birtok 200 holdas maradéka is. A bibliás semmitlen paraszt, pusztta jóságból, elhatározza, hogy megmenti a birtokot. Hihetetlen erő kifejtése és csavaros észjárása sem volna azonban elég lehetetlen vállalása teljesítésére, ha nem érkeznének számára szinte menet-

rendszerű pontossággal a megoldást segítő véletlenek, a várt és hívott „csodák”, az olykor szembetűnően erőszakolt fordulatok. Csakhogy igazolhassák Csanak véleményét: a jóság képes áthidalni minden szakadékat, az alapvető osztálykülönbséget is. Csanak azt az igazságot keresi, amely egyformán „csodát tegyen urakért, parasztokért”. E mű világában mindenkinek „megszállja szívét a jóság”, egyszeriben „jók lesznek az emberek”, a lelkeket „előnti a hála”. A jóság lesz a „minden nyomorúság” ellenszere; a jó példa nyomán „tengernyi lesz a faluban a jóság”. És amikor a nagyságos asszony megérti, hogy a bibliai paraszt csakugyan megmentette a birtokot, már kétoldalú a szövetség: ő is hisz a jóságban, a parasztban. Meditációjának végén így összegződik a gondolata: „Parasztnak kellett jönni az életébe és neki, az úrnak a paraszt életébe.” Az illúzió győzelmével, idillel végződik a szabadon áradó mese.³⁶ A történetben vígan keverednek a reális és a bizonytalan hitelű mozzanatok, fordulatok; a véletlenek elszabadult szerepeltetése játszik a művészi igazság feltételeivel. Mintha az alkotói tudatban a naív elem, a kötetlen mesélő kedv dominálna. A történet naív gondolati anyagában központi szerepet kap a „jóság”, mint egy reális közegben játszódó mesében. Erőltetett funkcióba kerül a moralista gesztus; ezt az erőltetettséget tünteti ki a cselekményépítésben túlságosan igénybe vett *véletlen*; mindezeknek szükségképpen a művészi igazság vallja a kárát.³⁷

Láthatólag nagyobb alkotói ambícióval írta Szabó Pál a következő kisregényét, a *Magyarok* címűt (1935). Önéletrajzából részletesen ismerjük háborús élményeit. 1915 őszén sorozták be, ettől kezdve egészen a végső összeomlásig, három esztendőn át szakadatlanul veszélyben élt. Megjárta a legvéresebb frontokat, részt vett az isonzói csatákban, káplárként szakaszt vezényelt rohamra, és – mintha mesés védettséget élvezne maga is – hajszála sem görbült meg, teljes épségben tért haza falujába 1918 novemberében. Élményvilágának életreszóló tartománya ez a három év, különösen az olasz fronton ebből eltöltött majdnem két esztendő. Nem véletlen, hogy már első regényében, az *Emberekben* is olyan nagy szerepet kapott ez az élményanyag. Ugyanez lesz a vizsgálati terepe a *Magyarok* megírásakor.

Témája ismételten visszatér irodalmunkban, mert a sorsfordító idők előtérbe állítják a nemzeti létkérdéseket. Írók, költők újra és újra szembenéznek azzal, hogy nagy történések idején, történelmi mozgások sűrűsödési pontjain hogyan viselkednek a magyarok, és miért éppen úgy, ahogy. Legutóbb például Balázs József, egy újabb prózaíró nemzedék képviselője. A második világháború viszonyai között ragadott meg jellegzetes tudatállapotot, melyben épek az elemi erkölcsi normák, a privát „kisvilág” törvényei, de amelyben nem jelenik meg a valóságos történelmi tudat, az élet nagyobb összefüggéseire való rákérdezés igénye. A Balázs ábrázolta „magyarok” világképe lezárul a létfenntartás küzdelmei és a közvetlen emberi kapcsolatok

tisztességének határainál, legfeljebb valamiféle konvencionális hazafiság társul még hozzá. Kritikai ez a szemlélet, hiszen végeredményben – az ábrázolt sorsok tanúsága szerint – a történelemből való kimaradás lehetetlenségéről, emberi kudarcáról szól.

Szabó Pál korábban, más történelmi viszonyok között, az első világháború erőterében, a nemzet számára ugyancsak sorsfordító időben vizsgálja a „magyarok” viselkedését, gondolkodását. A háborút olyanak ábrázolja, amilyen, céltalannak és reménytelennek, de nem elemzi igazi mibenlétét. A háborúba belekényszerített paraszt emberi győzelmét, fizikai és morális helytállását írja meg. Választott hőst, Nagy Jánost azonosuló értékhangsúllyal ábrázolja. Ez a figura is a falu tradicionális erkölcsi világképét hordozza, sajátosan intenzív magyarság-tudatának többletével. Ez a magyarság-tudat védekező jellegű, de érzékeny, ingerlékeny; képes a kapcsolódásokra, a realitások elfogadására; ugyanakkor azonban feloldja gondolkodásában az alapvető osztály- és érdekviszonyok feszültségeit. Az igazi történelmi kérdéseket nem teszi fel magának, mert az író megelégszik annak dokumentálásával, hogy hőse, ez a kivételes erejű és életrevaló paraszt, képes átgázolni a háború poklán, az emberi megpróbáltatások minden mélységén, a legnagyobb csábítással szemben is megőrzi emberi és a hazához fűződő hűségét.³⁸

A teljes szívvel vállalt szerelem, az értelmes munka, a rendezett viszonyok, a tartalmas jólét perspektívája sem köti oda olaszországi új életéhez; anyja hívása, a szülőföld vonzása hazaviszi – a szegénységbe és bizonytalanságba.

Mivel az ábrázolás hangsúlya itt az egyes emberen, a paraszti típuson van, és mert hőseinek – az írói terv szerint – győztesen kell átvágnia magát minden megpróbáltatáson: Nagy Jánost *különleges életerővel* ajándékozza meg. Halálán van, amikor a történet kezdődik, mély szúrást kapott az oldalába, másikat a mellébe, átütötte a hátát két gépfegyvergolyó, bokáját gránát zúzta szét, már az orvosok is lemondtak róla. De ő fittyet hány a biológia törvényeire, mintha valaminő szupranaturális képességgel bírna, misztikus életerővel, a „vis vitalis” különleges adományával. Nemcsak életben marad, hanem tüneményes gyorsasággal talpra áll; „nagy étvágya jött, és evett, evett” – „egyetlen szuszra aludta végig az éjszakát” – „azt érezte, hogy aludni nagyon jó volt és szinte minden tagját erővel, egészséggel tömte tele az éjszaka” – majd „az ébredés gyönyörűségétől vonaglott meg a szája” – és „a szemében újra benne volt az ég minden derűje”. De épp hogy felépült, kirobbanó indulata ismét bajba keveri: akkora újabb szuronydöfést kap, hogy közönséges ember belehalna. Ő fel sem veszi, ez a sebe is „hamarosan gyógyult”, méghozzá „tökéletesen”. „Karjaiba visszajött a régi erő. De még több, mert hiába, jó koszt volt itt nagyon...” Amikor harmadszor keveredik hatalmas verekedésbe, földalatti cellába zárják. Ám ez sem fog ki rajta: „Maga sem tudta, hogy mennyire megnövelte erejét ez a rengeteg alvás”. További

mozzanatokot idézhethetnénk még ide. De már nyilvánvaló, hogy az alakfelfogásban, az ábrázolásban egy sajátos vitalista szemlélet érvényesül, életcsodálat, valaminő monumentalitásvágy is, az ösztönös erők előtérbe állítása, bizonyos fokú antiintellektuális egyéniségrajz. Mindebben nyilvánvalóan érvényesül Szabó Dezső-hatás, amire már a nyelvi stílus expresszionista árnyalata is utal. Ez a vitalista életérzés legjobb műveiben szép emberi tartalmak forrása is lehet, ugyanakkor korlátozza a figurák eszmei-gondolati befogadókésztségét, az intellektus kibontakoztatását. Az elemi létérzés felfokozottsága sajátosan együttjár az elvonatkoztató gondolkodás gyengeségével, csökkenti a bonyolult valóság gondolati birtokbavételének esélyét. Ahogyan Nagy János esetében is látjuk. Aki lázongásai kudarcán ennyit képes okulni: „... az ő útját már örökre kijelölte a hadvezetőség. Maradjon hát minden úgy, ahogy van. Eddig megpróbálta maga alakítani a háborúba tévedt életét, és nem boldogult... Nézzük hát, hogy lesz ezután?” Érezte, hogy „soha se lesz előtte egyetlen kérdés se megvilágítva.”³⁹

1935-ben még egy kisregényt írt Szabó Pál, a *Pénz és pénz* címűt, talán egész életműve legképtelenebb történetét. Az *Ünnep* című lapban közölte folytatásokban, kötetbe később nem szerkesztette bele, ez is csak a *Kánikula* gyűjteményében olvasható. Eltávolodva a falu jól ismert világától, az igazán birtokában lévő szociális vagy szociológiai közegtől, bizonytalan terepen mozog, kétes egzisztenciákat ábrázol felületesen, bizony nagyon kétséges eredménnyel. Hihetetlen fordulatokat, rikító színeket, a képzeletet is próbára tevő eseményeket halmoz nagy mesélő kedvében. Mintha arra gondolna, hogy az emberrel végül is minden megtörténhet, miért ne történhetne bármi éppen az ő figuráival? Egyik hőstét, Hódosi Dánielt oly bőséggel látja el minden lehetséges és lehetetlen képességgel, hogy olvastán még Jókai is elpirulhatna. Eltévesztett úton jár itt Szabó Pál, túlságosan rábízta magát csapongó képzelete szeszélyes szárnyaira. Tévedéséért nem kárpótolhat eléggé, hogy írásának így is számos részlet-szépsége van, hogy a személyes élményvilágából származó életmozzanatokat itt is hitelesen beszéli el, hogy az érzelmek tiszta lírája, szép szerelmek kibontakozásának lélekből fakadó rajza bevisz valamit a műbe az élet mélyebb valóságából, igazabb történéseiből is.

Elhhez képest a már filmvászonra is került *Só Mihály kalandjai* (1938) a hihetőség övezetében marad. Színes-fordulatos elbeszélés, a romaneszk-elem dominál benne. Só Mihály persze nem valamiféle kalandor, jámbor ügyeskedő paraszt mindössze, negyven körüli özvegy ember, aki nősülni szeretne. Asszonyt keresve, messzi kerül falujától, közben esnek meg vele a különös históriák, melyek mindegyike fölér egy valódi kövér anekdotával. De eleven, hiteles figura csetlik-botlik a kacagtató történetekben. Az elbeszélés tulajdonképpen anekdotalánc,⁴⁰ remek csattanóval a végén. Ám jószerint

csak a színes-fordulatos, jóízű történetért mesél az író, belefeledkezve a mulatságos esetek rajzába. Az ábrázolás túlzó színei, a poentírozott eseménysor nem idegen a tárgytól, de ott tartja a szemléletet magánál a történetnél, a derűsen fordulatos eseménysornál, mélyebb írói mondanivaló, messzibb nyíló üzenet nem sűrűsödik benne. Dokumentálja azonban a figura – és osztályos társai – talpraesettségét, életrevalóságát.

A negyvenes évek elején további kisregényeket írt Szabó Pál. A *Vigyázz, Jóska!* (1941) vékony szálú történet, valamelyes esztétikai hozadékkal. A valóságból meríti anyagát, a falu szegénysége, nyomorúsága a háttér, a menekülés, a kiszakadás lehetőségeit vizsgálja. A próbálkozásra kedvet kapó lány Pestre megy szolgálni, de nem lesz szerencséje. A fiú utána megy, ő még csúfosabban ábrándul ki reményeiből; végül haza is toloncolják. A falu megveti kétes kalandjáért. Nincs mód a kitörésre, az otthoni szegénységben kell megkapaszkodni, embernek maradni.

1943-ban született a *Szomszédok* és a *Macska az asztalon* is, noha az utóbbi csak 1946-ban jelent meg, önálló kötetecskeként. A *Szomszédok*ban ugyancsak a paraszti életet festi, a szomszéd-viszonyról beszél színesen és hitelesen, de lényegében ismerős történetet. Mint egy részletesen előadott anekdota, ismert fordulatokkal, az elvárható csattanóval a végén. A falusi élet civódásokkal teli oldalát mutatja be a szomszédok tyukpörnyi konfliktusának tükrében, az egymáshoz hajló fiatalok jól ismert megoldásával a történet végén. A *Macska az asztalon* pedig a falu iparos rétegéről szól, amely réteget még ismerhette a kőműves Szabó Pál. Mégsem ad róluk, életükről, gondolkodásukról és viselkedésükről olyan avatott leírást, mint paraszti hőseiről. A privát körben, házasságok esélyei körül forgó mozgalmas, változatos cselekmény, idillekkel a végpontján, nem ad többet jól szórakoztató olvasmányt. Láthatólag nem is kívánt több lenni.

8. A pálya íve

A regényíró Szabó Pál nagy ígéretként indult első művével. Az után következő évtized sűrű közéleti szereplése a parasztpolitikus író állította előtérbe, de ez az út konfliktusokkal volt terhes Szabó Pál számára, a maga körében is. Itt nem részletezhető körülmények között, súlyos csalódás terhével a szívéen, hagyta ott 1940 őszén a fővárost, és tért haza Biharugrára. Ez a mozgalmas évtized alkotást is számosat hozott azért, regények sorjázta tolla alól. Ám közülük csak egy, a Dózsa-regény, a parasztforradalom regénye, *A nagy temető* volt méltó folytatása a kezdetnek. Ez viszont nem jelenhetett meg a felszabadulás előtt. A többi regény – gyönyörű részértékei ellenére – az elbizonytalanodó alkotót dokumentálja, kétségessé téve, hogy

a parasztság írója képes lesz-e valójában a parasztság írója maradni, a parasztság történelmi érdekeinek szószólója lenni. Amit politikusként, a közéletben vállalt, aminek szándékával az írói pályára lépett. Az elbeszélések és kisregények is a regények sorából kirajzolódó fejlődésvonalat követik. A korai novellák szigorú keménysége, drámai sűrűsége fokozatosan feloldódik, a jóízű, derűs elbeszélés lazább örömei csábítják az író, szírenhangok térítik el eredendő útjáról. Egy-egy műve továbbra is ígéri a jelentős író, számosabbak azonban a veszélyeket jelző, alkotói elbizonytalanodásról hírt adó írások. Felmerül a kérdés, a kritika is határozottan fölteszi: milyen író is lesz hát Szabó Pál? Szórakoztató mesélő vagy nagy ügyek művészi fővállalója? Színes mesék szövegetője vagy nagy távlatú esztétikai értékek teremtetője?⁴¹

A kérdésre a negyvenes évek elején méltó választ adott Szabó Pál. Mint-ha csak a „fiatal író” kísérleteivel telt volna el a harmincas évtized, képes volt tapasztalatainak összegzésére, pályája alakulásának határozott kiigazítására, a tanulságok hasznosítására. Letisztuló szemlélettel írja műveit a negyvenes évek elején, alkotói pályája legtermékenyebb szakaszán, közöttük az *Őszi vetés* című regényt és az egész életmű középpontját, főművét, a *Lakodalom*, *Keresztelő*, *Bölcső* című trilógiát, a később némileg átdolgozva *Talpalatnyi földre* igazított nagy regényt, melyben a paraszti élet, törekvések és kultúra teljes képét igyekezett ábrázolni. És valóban, a régi paraszti világ egyik legteljesebb és legszebb regénymonumentumát alkotta meg.

Ebbe a sorba tartozik az ezidőtájt írott kisregények közül a *Legények* (1943). Művészileg érett, minden eresztékében hiteles paraszti életkép, Szabó Pál egyik legjobb kisregénye. Arról ír benne, amit legjobban ismer, amihez bőséges saját élményanyaggal rendelkezik. A fiú gyermek nagy változását, a legénnyé válás rituális szokásrendjét követi nyomon, a kocsmában való tisztes honfoglalástól a báli sikeren át az első komoly szerelemig, a felnőttek becsülésének, barátságának megszerzéséig, a befogadás elnyeréséig. A beavatkozás stációin átvezetett hőse, Madarász Laci, annyi szeretettel, értéssel ábrázolt Szabó Pál-i hős, hogy a nagy trilógiába már híres legényként belépő Góz Jóska „előtörténete” is lehetne, ami vele történik. A cselekmény középpontjában a bál áll, mint a trilógia első kötetében a lakodalom. A jellegzetes Szabó Pál-i „szép szegénység” tárul elénk a kisregényben is, mint legjobb műveiben általában. A legénykedés témáját, a paraszti életforma és viselkedés rendjét, a tradicionális paraszti kultúra ide vonatkozó részét később önéletrajzi sorozata, a *Nyugtalan élet* kötetében írta meg. Közöttük különösen a *Legények vagyunkban*, melyben tüzetes részletességgel számolt be a maga egykori „legénykedéséről.”

Szabó Pál alkotói pályájának ez a legtermékenyebb, legnagyobb értéket hozó szakasza katasztrófális háttér „történelmi függőnye” előtt játszódik: a második világháború, a fasiszmus dühöngésének, a magyarországi ha-

talom birtokosai újabb országvesztő játszmájának viszonyai között. Ez a háttér azonban nem kerül be a művekbe, még utalás sem igen történik rá. Az író különállása vagy szembenállása a passzív tudomásul-nem-vételben fejeződik ki, amelyben közvetve a tagadás gesztusát lehet látnunk.

JEGYZETEK

1. *Most és mindörökké. Összegyűjtött elbeszélések I.-II.* Szépirodalmi K. 1956. (Id.: I. 5. l.)
2. Az idézetek az *Őszi szántás* című összegyűjtött novellák (Athenaeum Könyvkiadó N.V., é.n. [1950]) Előljáró beszédéből valók. – *Őszi szántás* című novellája már 1934-ben is címadója volt egy kis kötetének, amely Debrecenben jelent meg a Juhász Géza és Kardos László szerkesztette *Új Írók* sorozat 2. darabjaként. A Nyugatban közölt novellákból állította össze.
3. Illés Endre: *Szabó Pál*. Nyugat 1933. II. 258-262. l.
4. I. m. 261. l.
5. Bata Imre, Széphalom 1956. 3-4., – Nagy Péter, Szabad Nép 1956. jún. 9., – Szalai Sándor, Társadalmi Szemle 1956. 9., – Tamás Attila, Új Hang 1956. 9., – Varga József, Csillag 1956. 10., – Kovács Kálmán, Alföld 1957. 1.
6. Nagy Péter, i. m. – Olvasható még: *Rosta* című kötetében. Szépirodalmi K. 1965. 132. l.
7. Nagy Péter, i.h.
8. I. m. 137. l.
9. Első regénye már 1929 nyarán készen volt, de csak másfél év múlva jelent meg. A megjelentetésben szerepe volt Bajcsy-Zsilinszky Endrének, még inkább Féja Géza-nak és Tildy Zoltánnak. A megírás és a megjelenésközötti várakozási időben Szabó Pál már gondolt a novellára, amellyel talán hamarabb a nyilvánosság elé lehetne kerülni. De Tildy Zoltán – gyakorlatias megfontolásból – határozottan javasolta: „novellával ne kísérletezz addig sehol, míg regényed meg nem jelent.” V. ö.: Bata Imre: *Szabó Pál indulása*. Új Auróra 1973. I. (Id.: 11. l.)
10. 1931. I. 163-164. l.
11. Még leginkább a Dózsa-regényhez olvasott, de csak az alapvető történelmi adatok fellelvenitése kedvéért. V. ö.: Bata Imre, i. m.
12. Szabó Pál: *Pihenők*. Nyilatkozata novelláiról. Könyvtájékoztató, 1966. május.
13. Móricz Zsigmond 1931. ápr. 3-i levele Szabó Pálhoz. Közl.: Czine Mihály (*Szabó Pál alkotásai és vallomásai tükrében*. Szépirodalmi K. 1971. 125-126. l.)
14. I.h.
15. Szabó Pál: *Őszi szántás* (1950), 5. l.

16. Móricz Zsigmond *Levelei* I.-II. Akadémiai K. 1963. Id.: II. 64. l.
17. Czine Mihály, i. m. 126. l.
18. *Őszi szántás* (1950) 7. l.
19. I. h.
20. I. h.
21. Juhász Géza e novellák „nyers és vad ízeit” emlegeti az 1934-es – már idézett – *Őszi szántás* c. kötet bevezető–ajánló portrévázlatában.
22. *A Márciusi Frontban működő erők* című tanulmányból (Irodalomtörténet, 1974. 4.) – Megjelent még: Kállai Gyula: *A múltrol a jelennek*. Kossuth K. 1976. Id.: 171. l.
23. Szabó Pál is így ír a korabeli helyzetről: „Kilencszázharminc előtt a paraszti világban irtózatos és kegyetlen volt a csend. Hiszen a parasztság teljesen kirekedt a politikai és szellemi világból.” *Most és mindörökké* (1956) I. 6. l.
24. *Őszi szántás* (1950) 6-7. l.
25. I. m. 5. l.
26. Id.: *Új krajcár*. (*Most és mindörökké*, I. 25-26. l.) – Juhász Géza (i. m.) is kiemelte: „A természet tiszta fénye árad el Szabó Pál földből szakadt, élesen körvonalazott alakjain; tragikus meséi ettől kapnak távlatot.”
27. Juhász Géza megállapítása (i. m.): „Nyelve meglepően öntudatos; Az Ady-kor stilromantikájának eredményeit szűrte át és szívta föl.”
28. Illés Endre a Szabó Pál első regényeit elmarasztaló kritikájában ezt írja: „Minden írása közül legjobbak eddig a kezdet novellái...” (I. m. 261. l.)
29. *Őszi szántás* (1950) 7. l. – A levelet Czine Mihály is idézi, így: „Mi ez? – jegyezte Móricz Zsigmond az újságlap szélére. – Erről novellát kérek.” I. m. 124. l.
30. Juhász Géza (i. m.) kiemeli, hogy Szabó Pál novelláiban „végre etnográfiai sallangok nélkül” jelenik meg a paraszti élet, „legbelülről, a falu kemény tekintetével” ábrázolva.
31. Tamás Attila is úgy látja, hogy „a kötetben levő mesék ... zavartalanul illeszkednek az összképbe.” *Irodalom és emberi teljesség*. Szépirodalmi K. 1973. 254. l.
32. Szalai Sándor: *Szabó Pál összegyűjtött elbeszéléseiről*. Társadalmi Szemle 1956. 9. 158. l.
33. Varga József: Szabó Pál elbeszélései és kisregényei. Csillag 1956. 10. 820. l.
34. *Őszi szántás* (1950) 8. l.
35. Szabó Pál: *Kánikula*. Szépirodalmi K. 1970.
36. A pályakezdő Szabó Pál szemléleti kiforratlanságáról Béládi Miklós is megállapítja: „A társadalmi kérdések is elvesztik súlyukat ebben a felfogásban, minden egyszerűnek és könnyen megoldhatónak látszik, legfőképpen az osztályok közötti ellentét eltüntetése.” (*Érintkezési pontok*. Szépirodalmi K. 1974. 106. l.)
37. Két évvel később – mintegy kimondatlan önkritikaként talán – elbeszélést ír *Jóság* címmel. Ingatag „jóság-konceptiójának” szatírája lesz belőle, a szép szándék eltorzulásának, túlhajtása életbeli képtelenségének szatirikus rajza. Éles leszámolás egy

illúzióval. Annak megfelelően, ahogy a falu erkölcsi világképében a reális mértéket tartó „jószág” otthonos, de az érzelmes túlhajtása idegen, valamiféle egészségtelen dolognak minősül.

38. Varga József utal rá, hogy a kisregény egész „koncepcióján megérezni Szabó Dezső hatását.” I. m. 821. l.
39. A műből vett idézetek a *Szihárványerdő* (Szépirodalmi K. 1966) I. kötetében közölt szövegből valók.
40. *Só Mihály* már 1935-ben megjelent az Ünnepek című lapban egy rövidebb történet keretében. A színes figura tovább foglalkoztatta az író képzeletét. 1938-ban a Kelet Népe-ben három elbeszélést közöl kedvelt hősről; ezekből alakul ki a mű végleges formája, hordozva szerkezetében az anekdotikus történetek fűzészerűségét.
41. Belső konfliktus és éles alternatíva ez Szabó Pál későbbi – önéletrajzában olvasható – vallomásai szerint is: „... az *Emberek* írásának szent hevülete után letértem a *Békalencsével* arról az útról, amelyen indultam...”; „az az út volt ez, ahol divatos, elismert és jól kereső író leszek a hivatalos Magyarország s az unatkozó, főként pesti polgárság előtt, viszont a parasztságot teljesen és tökéletesen cserbenhagyom.” (*Nyugtalan élet. Az írás jegyében.* [Második, átdolgozott kiadás.] Szépirodalmi K. 1973. 184-85. l.) – És később, már konzekvenciával: „nem leszek a jelen paraszti élet „idillizálója”. Sem pedig a „paraszt Herczeg Ferenc” (amint ezt egy kritikus már írta). I. m. 212-13. l. – Amikor a negyvenes évek elején bekövetkezett pozitív fordulatot mérlegeli a *Minden kör bezárul* lapjain, indokoltnak tartja maga is a határozott szembeállítást: „Az első nagy sikerű regényeim után... szinte csend vett körül. – Pár regény s novella: merő bizonytalankodás. Ezt én is tudtam..., de az *Őszi vetés* már egy újabb lendületnek a kezdete volt.” (Szépirodalmi K. 1968. 61-62. l.)

CREATION AUXHEURES DE „LOISIR”

Les nouvelles de Pál Szabó avant 1945

Pál Szabó, cette figure caractéristique du mouvement des écrivains populistes, par ailleurs autodidacte, s'est fait remarquer dès 1930 par son premier roman intitulé *Emberék (Les gens)*. Le rôle qu'il a joué dans la vie littéraire aussi bien que dans la vie politique, le rattachait avant tout à la paysannerie. La période de sa carrière qui va de 1930 à 1945 témoigne d'une évolution particulière. Si ses oeuvres les plus marquantes sont des romans, il n'en reste pas moins que, parmi les nouvelles, les contes, les récits de cette époque, genres qu'il a cultivés pour son propre délassement en quelque sorte avant de se mettre à un nouveau roman, on trouve également des oeuvres significatives, productions de sa meilleure veine. Ses premières nouvelles ont la force dramatique du vécu qu'il exprime dans un style original. Plus tard, cette maîtrise se relâche, l'écrivain cède à la facilité. Ce sont tantôt des histoires racontées sur le mode plaisant, tantôt des évocations lyriques de la vie des pauvres gens et de leur humanité profonde. L'apogée de la carrière d'écrivain de Szabó se situe au début des années 40, après bien des déceptions. Cette période voit la naissance de son oeuvre maîtresse, une trilogie romanesque qui est à la fois la peinture de la vie et de la culture paysannes traditionnelles et l'expression d'aspirations à rompre avec cet univers fermé (*Lakodalom, Keresztelő, Bölcső* – *Les noces, Le baptême, Le berceau*). Le film qu'on en a tiré sous le titre *Un lopin de terre* a eu un retentissement international. Dans le cas des nouvelles et des récits, on observe la même évolution. Une vision du monde de plus en plus nette y aboutit un vigoureux réalisme valeur pour l'adulte. La fin du poème suggère cette dualité, la nécessité d'une sauvegarde et d'un dépassement.

A TÖRVÉNYTISZTELŐ TRAGÉDIÁJA

I

A személyiség és a hatalom rendkívül változatos viszonylehetőségei tulajdonképpen írósa első pillanatától kezdve foglalkoztatták Sütő Andrást. E bonyolult probléma filozófiai jellegű, általános érvényű vizsgálatához azonban csak a hetvenes évek elején jutott el az *Egy lócsiszár virágvasárnapja* (1974) című történelmi drámájában, melyet az európai szintű romániai magyar dráma születéseként méltatott az erdélyi kritika¹. A téma korábban anekdotikus, humoros vagy szatirikus beállítást kapott, feloldódott, vagy a közvetlenül lokális és történelmi konkretizálás tette esetlegessé, egy bizonyos történelmi pillanatban aktuálissá, de aztán gyorsan meghaladottá a drámai lehetőségű konfliktust. Azt, hogy Sütő Andrásban hatalmas képesség szunnyad a személyiség erkölcsfilozófiai sorsértelmezésére, már egy korai novellája, a *Zászlós Demeter ajándék élete* (1960) egyértelműen megmutatta: a lélektani realizmussal bemutatott 1944-es történet erkölcsfilozófiai parabollává is tágul a konkrét életanyag átpoetizálása révén, egyetemes dilemmát vet föl és válaszol meg. Lét és erkölcs lehetősége kerül szembe, élet vagy becsület között kell választania Zászlós Demeternek. Ez a drámai novella azonban kivételnek számít ekkor még, hiszen az 1950-es és 1960-as években a romániai szellemi közélet nem tette lehetővé, hogy ember és történelem, egyéniség és hatalom viszonyát mély konfliktusokban, kiélezett határhelyzetekben vesse föl. A sematizmustól irtózó író számára két saját hajlamával is erősített lehetőség maradt: a szatíra és a humor. Ezek övezetében úgy mutathatta meg a személyiség és a paragrafusok képviselte hatalom ütközését, hogy a személyiség tragikumája is nyilvánvaló lett. Ez volt a legtöbb, amit az ötvenes években tehetett. A komikumból a tragikum felé mozduló *Félrejáró Salamon* (1955) című kisregény befejezése már kényszerű engedmény az idő kíváncsnak: könnyítő, szívérványos megoldás, jellegzetes példaként annak, hogy a személyiség és hatalom konfliktusát nem viszi végig az író. Olyan ez, mintha később, az *Egy lócsiszár virágvasárnapja* záró jelenetében csak Vencel bárót büntetnék meg, Kolhaasnak pedig igazságot szolgáltatnának. Hogy ilyen képtelenségbe ne keveredjék, kissé bolondossá, „félrejáróvá” teszi Salamont. A kisregény így is a legtöbbet mondja el az ötvenes évek eleje romániai magyarságának küzdelmes életéről – a humor sáncainak védelmében. A humoros-szatirikus látásmód azonban közvetlenebb írói szándékot is erősített: a belőle áradó fölény a felülemelkedést, a méltóságot is mutatta.

Kéznyújtás volt másoknak olyan korszakban, amikor maga az író is segítségre szorult.² A *Félrejáró Salamon* problematikáját is továbbvivő, a humor és tragikum arányát megfordító *Anyám könnyű álmot ígér* (1970) írása is elakad a hatvanas évek közepén, nagyobb erejű már az igazság kimondásának igénye, mint a pusztá közlésvágy. Megjelenését új irodalompolitikai légkör teszi lehetővé, korábban egy „szellemi vámtiszt” azt is kifogásolta, hogy egy hős foltos nadrágban lépett ki az utcára.³ Az *Anyám könnyű álmot ígér* jellegénél fogva bemutató, sorsvigyázó írás, a történelem által fölvetett konfliktusokat többnyire a jelenből visszatekintve, megoldottan mutatja, olykor játékosan tanulsággá emelve, máskor a túlélő eseményt megillető belső diadallal, megnyugvással, és nem erkölcsfilozófiai alternatívákban. A regényben megjelenített közösség élete a megmaradásért való küzdelemben mutatkozik meg, de a megmaradás mikéntjének erkölcsfilozófiai kérdéseit Sütő András – esszéi mellett – majd a *Káin és Ábel*-ben és részben a *Szuzai menyegző*-ben elemzi a hetvenes évek második felében.

Sütő ötvenes-hatvanas évekbeli színdarabjait a kritika joggal minősítette általában szocialista népszínműveknek. Ezek sorát zárja le új távlatokat nyitva éppen az ember és hatalom viszonyának humoros, anekdotikus, groteszk és szürrealisztikus megjelenítésével a *Pompás Gedeon* (1967). Ez a tragikomédia már Sütő későbbi nagy dráma-témáját veti föl: azt vizsgálja egyelőre humoros-anekdotikus közegben, hogy az önmagát eltúlzó, elembertelénítő hatalom megsemmisíti önmagát. Egy boltosból lett néptanácsi elnök hatalmi megszállottságának égi és földi jelenetei még erősen Tamási játékaiknak közelségét mutatják, de a későbbi nagy gondolati drámák számos motívuma már ebben a játékban föl villan. A hatalom-probléma mélyebb, filozófiai vizsgálatát a vidám játék nem célozza, de valamiképp benne érezzük már annak a szükségszerűségét, hogy Sütő Andrásnak el kell jutnia a tragédiák övezetébe, hiszen a vidám játék – éppen mert nem szól róla – fölveti óhatatlanul is a kérdést: mi történik akkor a személyiséggel a világban, ha nem Pompás Gedeon hirdeti neki a „tudomásul-vétel parancsát”, megtoldva „az örvendezés feladatával”. A vidám játékokból azonban nemcsak az folytatódik Sütő nagy drámáiban, ami ezekből hiányzik, hanem az is, ami fő erényük: a csillogó derű, a lélek egyensúlyteremtő humora, kedélye. Sütő András tragédiáiban is megmarad ez a belső szemléleti egészségesesség. Erősen háttérbe szorulva, lényegtelen mozzanatokra korlátozódva, máskor a szemléleti különbözőségek összevillantásában megnyilatkozva él tovább a vidám játékok életelvű derűje.

Az idővel, az irodalompolitikai légkörrel való folytonos küzdelem is magyarázza, hogy Sütő András csak 1974-ben írta meg az *Egy lócsiszár virágvasárnapját*, pedig a témát már az ötvenes évek elején följegyezte magának. Az írói szemléletmód említett vonásai azonban arra is figyelmeztetnek, hogy

ne fogjunk mindent az idő történelmi korlátaira: magának az írónak is fel kellett nőnie, meg kellett érnie ahhoz, hogy képes legyen szuverén műalkotásban következetesen végiggondolni a nagyobb hatósugarú kérdéseket. Meg kellett teremtenie azt a sajátos sütői intellektuálisan lírai nyelvet is, amelyik képes a társadalmi, történelmi törvényszerűségeket és az egyéni sorsokat egyszerre megjeleníteni, a cselekményes életszerűségnek és az elvont, filozófiai eszméknek a harmóniáját megteremteni a műben. Ehhez kellett egyfelől az anekdotikus elbeszélői attitűd visszaszorítása, másrészt a gondolatiság erőteljesebb kifejlesztése, érvényesítése. Ez a folyamat mutatkozik meg Sütő András esszéiben, kiváltképpen a nagy gondolati drámák közvetlen előzményének is tekinthető *Nagyenyesi fügevirágban* és a *Perzák*-ban. Ez a két esszé – éppen az általánosítás erejével – kiemelkedik abból a körből, amelyikről közvetlenül szól, s egyetemesebb elveket, gondolatokat állít előtérbe.

A gondolatiság erősödése és a történelmi témák megjelenése szorosan összefügg Sütő András pályáján. Nagy drámaiban a történelmet és a mitológiát idézi meg, mert a történelemben és a mitológiában „bizonyos cselekvésszerű végletek kikristályosodott formában jelentkeznek.”⁴ Sütő Andrást az a történelmi kor ragadja meg, amelyikben magának a történelemnek a vizsgálata kínálja az analógiákat mai gondjaihoz. A XVI. század eleje, a reformáció forradalma utáni időszak, a korábbi értékhierarchia megváltozása, átrendezése olyan jellempróbáló történelmi idő, amelyikben a személyiségek ütközése a kor fő gondolati eszméinek konfliktusaként jelenik meg. Az eszmék vitája és a közvetlen cselekmény együtt jelenik meg az *Egy lócsiszar virágvasárnapjában*. Ezt azért érdemes hangsúlyoznunk, mert a dráma poétikai megítélésében eltérő nézetek vannak. Nevezték tézisdrámának⁵, vita-drámának⁶, történelmi drámának, parabolának, szimbolikus értelmű, drámába foglalt történelmi esszének, tragikomédiának, hagyományos tragédiának, közép-pont-drámának stb.⁷ A sokféle minősítés éppen azért szülehetett, mert Sütő András drámája poétikai értelemben is összegző, szintetizáló alkotás. Abban, ahogyan a XVI. századi történelmet látja és láttatja, már benne van az azóta eltelt idő tapasztalata és főként a mai gondok feszítése, történelem és jelenkor átjár egymásba, miként a realiztikus és a parabolászerű ábrázolásmód. A darabnak van egy jellegzetesen sütői lírai-szimbolikus szférája is, mely a maga – a stílrealizmus felől nézve – képtelenségeivel éppen a parabolisztikus szférát erősíti. Az *Egy lócsiszar virágvasárnapja* poétikai értelemben olyan rétegek egységét, egymást erősítő összeszővöttségét mutatja, amelyek – egymástól szétválasztva – önálló műfaji kategóriaként szerepelnek vagy szerepelhetnek a drámatörténetben, itt azonban éppen szintetikus egységükön van a hangsúly.

A hagyományos realizmus és a modern gondolatiság egységére hangsú-

lyosan utal a téma sajátos felfogása: Sütő András *Kleist Kolhaas Mihály*-át választja alapanyagnak. Tehát olyan művet, amelyik hiteles történetnek nagy forrástanulmányokon alapuló feldolgozása. Ezt a hiteles történetet azonban minden lényeges ponton megváltoztatja, s az értelmezésben pontosan az ellenkező álláspontra jut. Kleist Kolhaasa hallatlan nyugalommal fogadja és igazságosnak ítéli a reá sújtó törvényt, karakterében, gondolkodásában mit sem változik, ezzel szemben Sütőé törvénytisztelőből forradalmárrá lesz gondolkodásmódjában, s éppen a magatartásváltozás folyamata teremti meg Sütőnél a kleisti anyag drámai formáját, drámai struktúráját. Kolhaas Mihály történetét olvasva Sütő előtt „nem a kleisti szemlélet égtája gomolygott föl az idő távolából, hanem egy vérbe fojtott parasztforradalom kormos-pernyés-akasztófás, újra moccanó világa: nagy szenvedélyek kényszerű föllángolása a látszólagos társadalmi és egyéni-lelki nyugalom kínzókamráiban”⁸. Ami Kleistnél rögeszme és hóbort, az Sütőnél kényszerűség, egy élet árán szerzett felismerés.⁹ Az *Egy lócsiszár virágvasárnapja* a kényszerűség dramaturgiája szerint épül föl: hőse úgy válik önmaga ellentétévé, hogy közben minden erejével küzd a változás ellen – látván annak veszélyességét is. Sütő András úgy építi fel a dráma szituációját, speciális viszonyrendszerét az első felvonásban, hogy abban potenciálisan már minden későbbi eseményszál, egészen a végkifejletig benne van, de az így teremtett roppant feszültség, lehetőség csak az utolsó képben oldódik föl, addig a különféle erők és lehetőségek, események és ideológiák nyitottan küzdenek egymással. Végsősoron a darab minden mozzanata Kolhaas magatartásváltozását motiválja, de időlegesen erős ellenható tényezők is vannak.

II

A drámai szituáció rendkívül összetett és feszültséggel teli viszonyrendszert mutat. Kolhaas és Nagelschmidt barátok, de alapkérdésben vannak más nézetén, kettejük különbsége általános szintre emelkedik, mögöttük Münzer és Luther egymással szembenálló társadalmi magatartásmodellje képez drámai perspektívát. Kolhaas világa idilli: patriarchális viszonyban van környezetével, Herse kívánságára csengőket vesz, Henriknek ajándékot hoz, feleségének amulettet, s az *Enekek éneke* szavaival, verseivel udvarolnak egymásnak feleségével. Ez a közvetlen körülményekből kiszakadó, azokkal mit sem törődő eszményi képzet a tisztább emberi lehetőségek jelképeként mindig visszatér Sütő András drámaiban: itt Salamon király énekében, a *Csillag a máglyán*ban Szervét álmában, „a szabadság tökéletes állapotában”; a *Káin és Ábel*ben az Éden látomásában, majd a *Szuzai menyegző*ben Parmenió és

Eanna álomszigetében. A drámának ez a költői-szimbolikus rétege eszményi megjelenítésével ellenpontozza a közvetlen szituációt, a veszélyeztetettséget, tékozlást, pusztulást. Kolhaas családi idillje is éles ellentétben van pillanatnyi helyzetével és az adott történelmi szituációval egyaránt. Épp ez az ellentét robbantja ki hatalmas vitáját Nagelschmidtrel, s ebben a vitában Kolhaas lényegében leleplezi magát: a vita folyamán egyre inkább kiderül, hogy egynemű idilli világképét csak magára kényszeríti, belső hajlamának teremt ideológiát. Nagelschmidt érveire nem tud meggyőző, egyenértékű választ adni, nem tudja arról meggyőzni, hogy nincs igaza neki s közvetve a münzeri eszmének. Csupán a béke és nyugalom ideológiáját fejt ki, elfogadja és abszolutizálja a lutheri magyarázatot és magatartást, noha másik szavával beismeri, hogy nem meggyőződés, hanem a kényszerűség vezette Luthert is, amidőn megbékélt az urakkal és Münzer ellen fordult. A lutheri elvek elfogadása és további megideologizálása látszik Kolhaas feltétlen tekintélytisztelőtén és ama képtelen érvelésén, amelyik a forradalmat a természet analógiájára magyarázza, máshol pedig a politikai végeredmény felől minősíti az eszmét. Érvelése tipikusan a félúton megállt forradalmaré: a maga álláspontjának igazolására képtelenül összekapcsolt premisszákkal akar a saját álláspontjához vezetni: „Milyen igazság az, amely saját hordozóit akasztófára juttatja? Felelőtlen! Legalábbis koraszülött.” Vagy „aki felkelést szít és nem viszi azt győzelemre: tömeggyilkos”. Ezek az érvelések igazak, de nem a lényegről beszélnek, hiszen egy eszmét elsősorban nem az minősít, hogy hová juttatja a hordozóit, hanem, hogy mint eszme, igaz-e. Ezt tudja Kolhaas is. Ezért sorol föl Nagelschmidt pontos valóságismeretből származó forradalmi eszméjével szemben érvként egy sereg kényszerítő mellékkörülményt: a túlerőt, a családjáért való felelősséget, az emberekben lévő nyugalomvágyat stb. Nagelschmidt előtt Kolhaas gondolatai az „ötvengarasos nyugalom” ideológiájának tűnnek fel, mert ő – talán éppen személyes veszteségei révén – rég túl van azon, amibe Kolhaas fogódzik. Ő tudja, hogy képtelenség Kolhaas reménye, mert önáltatás, az ötvengarasos nyugalom reménytelen védelme, hiszen az idill ára az, hogy Kolhaas ne vegyen tudomást a valóság tényeiről. Reálpolitikusnak látszó elgondolása a visszahúzódt, magánszféra boldogságára irányuló életében sem valósítható meg, mert a valóság attól, hogy ő nem vesz róla tudomást, még létezik, sőt: beletipor az életébe. Miközben Kolhaas körömszakadtáig védi Nagelschmidtrel való nagy vitájában a békeség, nyugalom, törvénytisztelet elveit, a vámos „szolgálaton kívüli meggyőződése” és „szolgálati vélekedése” közötti különbség már előre utal arra is, hogy hiába a törvény, ha azt nem lehet érvényrejuttatni. Nagelschmidt elveit igazolja a konkrét példa. Kolhaast a személyes sérelem mozditja ki idilli nyugalmából. A törvényhez akar folyamodni, hogy nyugalmát, emberi szuverenitását újra visszaszerezze. Kolhaas és Nagelschmidt vitájában két ide-

ológia és két magatartás áll szemben egymással. A levert parasztfelkelés és az utána kialakult helyzet értékelésében mindketten a reformáció eszméire hivatkoznak mint közös ideológiai alapra, alapszövegük a Biblia, de értelmezésük, következtetésük, abból kibontakoztatott magatartásuk ellentétes.¹⁰ Nagelschmidt az Ószövetségre hivatkozik, illetve az Újszövetségből a Jelenések könyvére, ezzel szemben Kolhaas az Újszövetséget idézi. Hivatkozásai nem pontosak. Az alapszöveg kiforgatása, eltérő értelmezése az értelmezés szubjektivitására, érdekekhez idomítására utal. Előrevetíti a szöveg és értelmezése körüli későbbi vitát. Rámutat arra, hogy az eszmék és a cselekedetek élesen szét tudnak válni, másrészt hangsúlyozza, hogy egy bizonyos szent szöveg, régi tétel, eszmerendszer nem alkalmas a mai magatartásmódok egyértelmű kialakítására. Nagelschmidt bizonyítja a Lutherre hivatkozó, türelmet kívánó Kolhaasnak, hogy Luther a mostani elveivel ellentétes eszméket hirdetve is Istenre hivatkozott. A konkrét tények helyett a megideologizálást választó magatartás iróniáját hallhatjuk Nagelschmidt szavaiban: „Üssétek, vágjátok, döfjétek, fojtsátok őket a szeretet parancsa szerint, tizenharmadik levél a rómabeliekhez, abrakot, málhát és vesszőt a számárnak, a parasztra zabszalma való.”

Ezután lép át Kolhaas és Nagelschmidt vitája a konkrét történelmi realitások értelmezésébe. Bizonyos mértékig kiegyenlítetté is válik a gondolati küzdelem, mert Kolhaas nem a feltétlen és mindenáron való türelmet és szeretetet papolja már, hanem komoly érvei vannak a konkrét történelmi helyzetre vonatkozóan: Luther reformációját igazolta az, hogy jól választotta ki az idejét, másrészt később Luthernek szövetkeznie kellett – Münzer ellen – a felsőbbsséggel, mert különben a felsőbbség a pápa segítségét kéri, s akkor elvész az addig kivívott reformáció is. Vagyis a vitában az a kérdés vetődik fel, hogy vajon egy levert felkelés forradalmi apályában, amikor úgy látszik, a konszolidáció fejezi ki a történelmi szükségszerűséget, kinek van igaza: aki az elért eredményeket akarja megővni, vagy aki ki akarja teljesíteni a forradalmat, aki végig akarja járni az utat.¹¹ Az ilyen elvi kérdések azonban sohasem csak elviek a darabban. Sütő András életszerű közegben vizsgálja hőseit, eseménysor mutatja meg Kolhaasnak, hogy a békeesség útja járhatatlan lesz, a törvényekhez való ragaszkodás „is elegendő kihágásnak.” De ő ekkor még hisz a „Törvény Szentségé”-ben. Ez az ő történelmi tévedése: egy végig nem vitt, tehát önmaga ellentétébe fordult forradalomnak, a feudalizmushoz visszacsatlakozó lutheri reformációnak a törvénytiszteletét vallja. Csakhogy: az elfulladt, erejét veszített forradalom törvényei sohasem szolgálják az ember kiteljesülését, hanem alantasabb, partikulárisabb érdekeket védenek, olyanokat, amelyeknek célja volt a befullasztás, a kiteljesedés megakadályozása. Kolhaas nem ismeri fel sorsának alapvető paradoxonát: attól a rendtől, törvénytől várja a maga érdekeinek védelmét, amely rend és

törvény más osztályérdekek védelmére készült.

Erre a történelmi vakságra ítéli Kolhaast pacifizmusa is, amely önmagában véve szép és értékes adottság lehetne, nyomós érvei vannak védelmére is: „Árvák és özvegyek tízezrei siratják az elesett hiszékenyeket. Jegyezd meg, Nagelschmidt: aki felkelést szít és nem viszi azt győzelemre: tömeggyilkos.” Ez az érvelés, noha nem az eszmét érinti, a gyakorlati cselekvés szempontjából olyan súlyos, hogy valóban úgy tetszik: az elbukott, levert forradalom utáni helyzetben nincs más út, mint az adott törvényes kereteken belül keresni az önmegvalósítást és az igazságot. A gazdag szövésű drámai expozícióban a legkülönbélebb szereplők jellemzik Kolhaast, s valamennyien azt emelik ki, hogy szelíd és a törvényes rend híve. A várkatona „jámbor életűnek” mondja, Mária szerint „Ő a megtestesült tízparancsolat és annak betartása, egyszemélyben.” Nagelschmidt törvénytisztelőnek, Lisbeth virágvasárnapilátúnak nevezi őt, Nagelschmidtvaló vitájában pedig maga Kolhaas tartja élete legfontosabb elvének „az igazság törvényes érvényesítését”, s legfontosabb életelvének, egyetlen lehetséges magatartásmódjának a „törvény útját, a Törvény Szentségét”, a meghirdetett törvényekhez való ragaszkodást. Éppen ezeket az elveket hangsúlyozza a vitában, amikor megérkezik a véresre vert Herse. Nagelschmidtnek már válaszolnia sem kell: a tények kényszerítően lépnek föl. Kolhaasnak tehát nincs más választása, követnie kell élete törvényét: a törvénytisztelőnek érvényre kell juttatnia a törvényeket. Ezt kívánja a benne élő emberi méltóság is, különben saját elveivel kerül szembe.

Sütő András drámái éppen azáltal emelkednek történet- és erkölcsfilozófiai szintre, hogy hősei következetesen végigjárják útjukat, képviselik elveiket: Kolhaas a törvénytiszteletet, Szervét a gondolkodást, Káin az emberi méltóságot, Parmenio a szuverenitást, másfelől Kálin a hatalmi gondolkodást, Ábel pedig az alázatosságot. Kolhaas drámájának szituációja azért sűrít magába hatalmas drámai energiát, mert bizonyosak vagyunk abban, hogy ennek a törvénytisztelő, békeszerető, de szinte rögeszmésen következetes embernek teljes erejével bele kell ütköznie a fennálló hatalomba. Ezt nemcsak Nagelschmidtvaló vitája teszi nyilvánvalóvá, hanem számtalan más körülmény és tény: Kolhaas családi idilljét pernyés-akasztófás világ veszi körül, az üldözés légköre, minduntalan beletipornak házának törvény-védte sérthetetlenségébe. Szinte sejtelmes előrejelzés, hogy fia Nagelschmidt szavait visszhangozza... Mindezek tragédiát sejtetnek, de ellensúlyozza őket Kolhaas hallatlan nyugalma és törvénytisztelete, hite a Szent Törvényben. Azt, hogy a törvénnyel nincs minden rendjén, a vámos kétféle meggyőződése mellett Nagelschmidt szavai is megvallják, szerinte a vámos-ábrázatú törvénysértők mindig a törvényt emlegetik. A vámos és Nagelschmidt ily módon Kolhaas egyedi sérelmét általánosabb elvvé, gyakori esetté emelik az adott körülmények között. Nagelschmidt és Kolhaas között már kezdetben az a

leglényegesebb magatartásbeli különbség, hogy Nagelschmidt elsősorban a gyakorlatra figyel, a tényeket fogadja el, Kolhaas pedig feltétlenül hisz a hirdetett ideológiákban, bibliai citátumokkal támogatott politikai eszmékben, a Törvény Szentségében. Most ezt kell elkerülhetetlenül szembe-sítenie a gyakorlattal. Így kezdődik meg haláláig tartó küzdelme a törvény érvényesítéséért.

III

Ennek a küzdelemnek Sütő András csak a legfontosabb csomópontjait emeli ki, a közben eltelt idő eseményeire a csomópontok dialógusai utalnak. Így az analitikus technika segítségével a közvetlenül be nem mutatott események is részeivé lesznek a csomópontoknak, motiválják Kolhaas magatartásának változását. A második felvonás első képéből megtudjuk, hogy Kolhaas a hosszú törvénykeresésben már hat lovának az árát elpereskedte. Nagelschmidt ironikus elmélkedése „a törvény bácsiról” itt is jelzi Kolhaas szenvedélyes igazságkeresésének reménytelenségét, Kolhaas azonban még mindig bízik a törvény érvényesíthetőségében, ezért fordul Müllerhez, Brandenburg legnagyobb törvénytudójához. A törvénytisztelő Kolhaas és a törvénytudó Müller azonban elemi dolgokban nem értik meg egymást, dialógusuk a dráma második nagy vitájává emelkedik. Kolhaas éppen a törvénykezéssel való rossz tapasztalata miatt fordult a legnagyobb törvénytudóhoz, hiszen fellebbezését elsikasztották, panaszát ahhoz küldték elbírálásra, aki ellen szolt. Kolhaas tapasztalta a hivatal rokoni összeszövődöttségét, Hinz, Kunz és Kallheim egyaránt a báró rokonai. Gyakorlati tapasztalatát most a félig-meddig barát törvénytudó általánosítja: „A hivatal, kedves barátom, egységes, összetartó család.” Müller és Kolhaas nagy dialógusa azt leplezi le Kolhaas előtt, amiben annyira bízott: a törvényt. Kiderül, a szavaknak nincs értelmük, csak „értelmezésük”, a törvénynek pedig nem az egyén igazsága a célja, hanem „az egész test óvása, a Rendé, a társadalmi nyugalomé”, egyszóval: a hatalomé, a hatalmi gépezeté. Hiszen az csak természetes, hogy a hatalom önmagát tekintti a Rendnek. Müller Kolhaas jogérzetét naivitásnak minősíti, szenvedélyes igazságkeresését pedig a fennálló rend elleni titkos lázongás gyanújába keveri. Jogos igényét bocsánatkérő folyamodványba foglalja. Kolhaas ebben a remek felépítésű párbeszédben lényegében felismeri, hogy a jog és a törvény nem az igazságot, hanem a fennálló rendet védi. Ezt fejezi ki sziporkázó, groteszk ironiája: „Jelentsük tehát öfelségének, hogy két lovát ellop-ták, ötven garassal büntették, hogy öfelségét elpáholták, s én Kolhaas Mihály ennek hírért vettem, tiltakozom...” A törvény önleplezésével ér föl az, hogy a törvénytudó igazában nem a tényeket akarja számbavenni, hanem a fejede-

lemmel akarja megsajnáltatni a lovakat, s így próbálja Kolhaas igazságát egyengetni. Föl sem fogja, hogy Kolhaas számára rég nem két lóról és egyéb apróságokról van már szó, hanem az igazság érvényesíthetőségéről, személyiségének méltóságáról, világképéről. Az egész dialógus tragikomikus esztétikai minőségét az teremti meg, hogy az iróniával fogalmazott képtelen elvet maga a legnagyobb törvénytudó azonnal természetes elvként alkalmazza. Ez az olvasóban komikus hatást kiváltó félremagyarázások sorát hozza, melyek Kolhaast fölháborítják, ügyének tragikumát jelentik. „Hinz, Kunz, Kallheim ellenére hiszek a törvényben, a fejedelem jóságában és pártatlanságában ... Szükségem van rá, mert nem akarok önmagamnak önkezűleg törvényt szabni. Elegendő nekünk Münzerék szomorú példája”. Kolhaasnak ez a kijelentése magatartásváltozásának is jele, méginkább tévedéseinek foglalata. Hite már szükségből és nem meggyőződésből való, személyes élményeit és Müller figyelmeztetését félretéve, önnön magatartása kényszerű igazolása végett különbséget tesz a törvény és annak képviselői, a hatalom és érvényesítői között. Nem ismeri fel – a müncheni forradalom tanulságai ellenére sem! – hogy azok érdekazonosságban vannak, tehát nem fogják a törvényt az érdekeiken kívülálló kis ember javára egymás ellenében érvényesíteni. Különválasztja a hatalmi gépezetet és a személyt. Ugyanaz a naivitás ez, mint amellyel a *Csillag a máglyán*ban majd Szervét Genfbe megy Kálvinhoz. Kolhaas tragikus vétsége, feltétlen tekintélytisztelete, ideológiai megkötöttségéből eredő alkati naivitása („Hallgasd csak: ügyünk milyen magas régióba kerül.”) feleségének halálát okozza. A második felvonás két képe úgy következik egymás után mint ok és okozat. A fejedelemben való feltétlen hit pillanatnyi oltalmában újra megjelenik az első kép végén a Salamon királyi idill, hogy aztán véglegesen és visszavonhatatlanul széttörjön, a hazahívó énekre Lisbeth sebesülésének, majd halálának híre érkezzék, Kolhaas egész világképének önváddá alakult csődjeként: „megöltem a feleségemet”.

Kolhaas magatartásváltozásának folyamatában a döntő érveket, lökéseket mindig az ideológia ellenében megnyilatkozó tények hozzák. Lisbeth sebesülésének hírére elhagyja a nyugalma, indulatossá válik, a testőr halálos ítéletét akarja megszerezni, de még mindig a fejedelemtől, még mindig törvényes úton. Ekkor már nemcsak a tronkai bárót, hanem az egész birodalmat akarja perelni, de még mindig „csöppnyi bizalomért”, „szikrányi hitért”, hogy ne kelljen utonállóvá lennie, hogy ne kelljen feladnia világképét, elveit, a törvényességbe vetett bizodalmit. A sebesülés hírére Kolhaas már fegyvert fog, de még le tudják beszélni arról, hogy rálőjön a poroszlóra: még ingadozik, vívódik a törvényes út keresése és a fegyveres harc között. Ezt az ingadozást szünteti meg egy csapásra Lisbeth halálhíre. Ekkor bekövetkezik az, amit az előző motívum már jelzett: a fegyveres harc, Kolhaas már maga lő a Nagelschmidtet kereső poroszlóra, s meghirdeti a harcot. Ekkor azonosul

először Nagelschmidt elveivel: személyes sorsában tapasztalja, hogy az önkénnyel szemben semmit nem ér a türelmes, szelíd törvénykeresés. Vallássága sem akadályozza már a cselekvésben: „Az Úristen, ha létezik benne szájalom, maga sem tűrheti, hogy fegyveres férfiak helyett kérvényező asszonyok hadával keressük az igazságunkat, amelynek végül a látszatával is megelégednénk.”

Elméleti felismerését többszámban fogalmazza meg, általános elvvé emeli, kilép magánügyének partikularitásából: a nagelschmidt-münzeri elvekkel azonosul a gyakorlatban is. Éppúgy két félre választja már a világot, mint Nagelschmidt-Münzer: elnyomottakra és elnyomókra, fájdalmában most már a münzeri forradalom áldozatainak tragikumája is benne van, egyéni útja az ő küzdelmük folytatása.

IV

Így válik a szelíd igazságkereső Kolhaas bosszúálló forradalmárrá. Nagy leszámolását Luther Márton akadályozza meg. Kolhaas és Luther dialógusa a dráma harmadik nagy vitája. Luther csak itt, a harmadik felvonásban jelenik meg, de virtuálisan az első pillanattól jelen volt mint Kolhaas eszményképe, gondolkodásának meghatározója. Luther és Kolhaas harmadik felvonásbeli vitája egyértelműen mutatja Kolhaas ideológiai megváltozását is. A dráma elején Kolhaas Nagelschmidt érveire még Luther gondolataival – a reformáció érdekeire hivatkozva – válaszolt. Az „Egész” érdekeit hangsúlyozta. Most viszont világosan fejti ki, hogy az egyén igazsága nélkül nem lehet egyetemes igazságról beszélni, a meghirdetett törvények annyit érnek, amennyi megvalósul belőlük. „A meghirdetett és be nem váltott igazság, drezdai és brandenburgi alkotmányok, uram, ocsmányabbak a nyílt hazugságnál, mert olyanok, mint a csalétek”. Ez a gondolatmenet, tehát saját sorsának tapasztalata vezette Kolhaast a „térdeplő reménység” helyett a „fölegyenesedett reménytelenség” útjára. Ezt most már olyan belső meggyőződésnek mondja, hogy visszavonhatatlannak látszik, Luther wormszi szavaival hitelesíti: „Itt állok, másként nem tehetek”. Luther egyre hatásosabb érvek lépcsős fölépítésére alapozott demagóg szövege mégis leszereli Kolhaast. Amíg Luther csak megrója őt, vagy amíg a reformációra mint közös ügyre hivatkozik, nem ér el eredményt, de aztán arra hivatkozik, hogy a fejedelem nem is tudott eddig Kolhaas panaszáról, s amint azt Luthertől meghallotta, azonnal intézkedett. A fejedelem határozatát Luther rendkívül ravaszul – mintegy az igazságszolgáltatást előre szavatolva – a halálra rémült Vencel báróval olvastatja föl. Ez a fejedelmi „végzés” olyan formális igazságígéret, amelyik Kolhaas panaszát „teljességgel jogosnak” minősíti, s igazság-

szolgáltatást ígér. Kolhaas nem veszi észre, hogy Luther már rég nem a wormszi birodalmi gyűlés hitújítója, hanem a hatalmi gépezet „manipulációs tényezője”,¹² éppúgy münzereknek nevezi Kolhaasékat, mint a báróék, s az igazságszolgáltatás is csak annyiban érdekli, amennyiben a reformációt segíti. Azért jött Tronkába, hogy Vencel báróékat beiktassa a reformált vallásba azok szövetségeseiként, akiket maga nevezett korábban – Nagelschmidt szavai szerint – zsarnoknak és disznónak. Luther hatására a helyzetismere-ten megint felülkerekedett Kolhaasban a törvénytisztelet és a hit, pedig láthatta és tapasztalhatta a könyörgések értelmetlenségét és önpusztító következményeit. „Elárultál!” – mondja egyértelműen Nagelschmidt a fegyvert letevő Kolhaasnak. Luther demagógiája mindent kihasznál: Lisbeth utolsó szavait is érvként idézte az utolsó kívánság erkölcsi súlyával Kolhaas ellen. A békeszerető Kolhaas leteszi a fegyvert, s ezzel aláírja a maga halálos ítéletét. Azt hiszi, igazságot szolgáltatnak neki, s a partikuláris igazságszolgáltatás reménye még most is elég neki ahhoz, hogy föladjon közösségi fölismerését. Amikor Nagelschmidt-Münzer-Dózsa ellenében Müllert követte, feleségét dobta oda áldozatul, most Luthert követi, ez a vétsége saját életébe kerül. Naivsága, hiszékenysége, a valóságismeret teljes hiánya miatt esik áldozatul, hiszen most már tudhatná, hogy igazságkeresése a törvények előtt olyan súlyos vétségekbe sodorta, amelyekért felelnie kell, csapatával gyilkolt és gyújtogatott. Naivságát a vétségre mint okra okozatként következő második kép, az ítélethirdetés leplezi le. Itt derül ki, mit jelentett a fejedelmi „végzés”, perének újratárgyalása. Ennek az ítéletnek háromlépcsős felépítése – a báró elítélése, az eltulajdonított tárgyak visszaítélése, majd ezek után teljesen váratlanul Kolhaas halálbüntetésének kihirdetése valóban a „néptől, igazságtól elidegenedett hatalom cinizmusával”¹³ vált ki megdöbbentő hatást.

A Kolhaastól eltulajdonított jelentéktelen tárgyak felsorolása visszatérő motívum a darabban. Jelentéktelen apróságok, Müller, a báróék és Luther egyaránt a tárgyi értékük felől nézik azokat, s kicsinyesnek, mulatságosnak ítélik Kolhaas mániákusnak tetsző aprólékosságát, a tapló és pipaszurkáló emlegetését. Úgy látszik, Kolhaas jellemének komikai vonása ez. Pedig igazában ez a ragaszkodás az utolsó aprósághoz is, ami az övé, nem más, mint a személyiség sérthetetlenségének, méltóságának a képviselője. Az apró tárgyak visszaszolgáltatása azért vált ki groteszk hatást a zárójelenetben, mert Kolhaas úgy kapja vissza személyisége sérthetetlenségének tárgyi jeleit, hogy közben megsemmisítik őt magát. Formális igazságot szolgáltatnak, de megsemmisítik magát az igazságkeresőt, teljes egészében elutasítva ezzel az igazságkeresés jogát, a törvények érvényesítésének lehetőségét is. Az, hogy a társadalomtól elidegenedett hatalom mindenkit eszközként használ, Luther szerepében lepleződik le legélesebben: eszközül használják Kolhaas leszerelésére, a fejedelem a neki tett ígéretet be is váltja, csak éppen a fejedelem

barátja, a császár megtoldja azt Kolhaas halálos ítéletével. A választófejedelmeknek és a császárnak ezt a manipulációs hatalmi összetartozását cinikus ironiával mutatja be az ítélet szövege: mindkét nagyságnak fontos elfoglaltsága van, egymást vendégelik meg, ezért nem lehetnek jelen személyesen az ítélethirdetésen. A halálos ítéletet a közben császári főügyésszé lett Müller „szájával” hirdeti ki a császár. Ennek a kaméleonembernek a szerepe bizonyítja Kolhaas huzamos tévedését is, azt, hogy különbséget tesz a hatalom és a hatalom képviselői, kiszolgálói között. Most már világos Kolhaas számára is, amit éppen Müller mondott korábban, hogy egy „nagy család” ez az egész. „Az én hullám is lépcsőd az emelkedéshez” – mondja Kolhaas Müllernek, egykori barátjának. Kolhaas végső tragikuma az, hogy a törvényt egy olyan világban akarta érvényesíteni, amelyikben a törvények nem az igazságot, hanem a hatalom érdekeit szolgálják. Abban a világban, amelyikben a hatalom érdekei és az erkölcsi igazság ütköznek, a törvénytisztelő ember nem érthet szót a hivatalos törvénytudóval, nem lehet közös célja a hatalom kiszolgálóival, ideológusaival, hiszen egész magatartása az erkölcstelen, érdekszövetség-jellegű hatalom leleplezését követeli. Kolhaas csak a bitófa alatt ismeri fel törvénytisztelő igazságkeresésének teljes lehetetlenségét, s a nagelschmidt uti egyedüli igazságát a törvények érvénytelensége, kiforgatása idején. Ekkor azonban már sorsának nincs további lehetősége, csupán tanulsága a történelem számára. Sütő András a szelíd törvénytisztelő kényszerű magatartásváltozását állította drámája középpontjába, a három felvonás három nagy vitája, az összes események, s valamennyi szereplő ezt a magatartásváltozást motiválja. Ennek érdekeit szolgálja szigorú ok-okozati rendben a darab összes többi szereplője. A tiszta áldozat (Lisbeth), az erkölcstelen kaméleon-ember (Müller), a félúton megállt forradalmár (Luther) különféle módon, de – sorsukkal vagy magatartásukkal és annak következményeivel – valamennyien Kolhaas felismeréséhez adnak ösztönzést, Nagelschmidt igazát erősítik. Azt, hogy az emberi méltóságot, integritást, a „porszem igazságát” semmibevevő hatalom világában nem a szavaknak, látszatoknak, hanem a tényeknek kell hinni, a szelíd, törvénytisztelő lélküetű ember számára is csak egyetlen etikus lehetőség marad az igazság érvényesítésére, a romlott hatalom elleni küzdelem.

1. Hajdú Győző: Két koszorú – egy drámaért, Igaz Szó, 1975/6. 544. l. és Rácz Győző: A forradalom etikája. in: R.Gy: A lírától a metafizikáig, 1976. 175. l.
2. Sütő András: Főejáró Salamon. 1957³ 5. l.
3. vő.: Sütő András: Mi dolgunk a világon? In: S.A.: Nagyenyedí fügevirág. 1978. 147. l.
4. Sütő András: Tíz kérdés (Válasz Nádor Tamás kérdéseire). In: S.A.: Nagyenyedí fügevirág. 1978. 193. l.
5. Marosi Péter: Kolhaas haragja és Harag Kolhaasa. In: M.P.: Világ végén virradat, 1980. 254. l.
6. Bécsy Tamás: Jellemek és cselekmény. Új Írás, 1976/3. 82. l.
7. vő.: Hajdú Győző i.m. 548. l.
8. Sütő András: Itt állók, másként nem tehetek. 1975. (fülszöveg)
9. Kleist és Sütő műve összevetésének már bő szakirodalma van, lásd: Belia Anna: Törvénytartók és törvényszegők, Színház, 1976/l. 6-8. l. és Mész Lászlóné: Sütő András: A lócsiszár virágvasárnapja, in: Mész Lászlóné: Mai magyar drámák, 1977. 99-102. l.
10. vő.: Rácz i.m. 170. l.
11. uo. 171. l.
12. Gálfalvi Zsolt: Drámák humánuma – avagy a humánnum drámái. in: G.Zs.: Az írás értelme, 1977. 197. l.
13. Rácz i.m. 174. l.

ANDRÁS GÖRÖMBEI :

LA TRAGEDIE D'UN LEGALISTE

Le Dimanche des Rameaux chez un maquignon est le premier des grands drames philosophiques du célèbre écrivain hongrois de Roumanie. L'auteur esquisse le processus de mûrissement philosophico-esthétique qui a conditionné la genèse de cette oeuvre marquante pour en analyser ensuite la problématique dans toute sa complexité. Une analyse détaillée traite du changement d'attitude qui conduit le héros d'abord pacifique et respectueux des lois à devenir un justicier qui prend les armes. Ce changement d'attitude toutefois, s'il est significatif du point de vue de l'histoire, ne saurait épargner la vie du héros. Il ressort de cette analyse que les principaux personnages de ce drame incarnent les diverses possibilités ou variétés du comportement révolutionnaire ce qui permet à l'auteur de soulever, à propos de leur destinée, les problèmes généraux d'une éthique révolutionnaire.

**AZ EGYETEMI KÖNYVTÁR KIADVÁNYAKÉNT MEGJELENT
BARTA JÁNOS–BIBLIOGRÁFIA
(1977) FOLYTATÁSA:**

I. ÖNALLÓ MŰVEK

1. Klasszikusok nyomában. Esztétikai és irodalmi tanulmányok. – Bp. 1976, Akadémiai K. 493 l.

Ism.: (A-1)	= Magyar Nemzet 1977, 33. évf. 208.sz. (szept. 4.) 13.
<i>CSÚRÖS Miklós</i>	= Vigilia 1978, 43. évf. 6. sz. 394-398.
<i>GÖRÖMBEI András</i>	= Tiszatáj 1978, 32. évf. 3. sz. 31-35.
<i>GREZSA Ferenc</i>	= Kortárs 1977, 21. évf. 8. sz. 1330-1331.
<i>IMRE László</i>	= Alföld 1978, 29. évf. 1. sz. 35-44.
<i>NAGY Miklós</i>	= Literatura 1977, 3-4. sz. 217-222.
<i>WEBER Antal</i>	= Irodalomtörténet 1979, 61. évf. folyam 11. 1. sz. 159-161.

2. Istorija madarske knjizevnosti. (Társszerzők: *BÁN Imre* – *CZINE Mihály*) – Novi Sad, 1976, Matica Srpska – Forum. 430 l.
Knjizevnost XIX veka. 83-193.

3. Evfordulók. Tanulmányok és megemlékezések. – Bp. 1981. Akadémiai K.

II. SZERKESZTÉS, SZÖVEGKIADÁS, SAJTÓ ALÁ RENDEZÉS

1. Vajda János összes művei. Szerkeszti: *BARTA János*. – Bp. Akadémiai K.
7. köt.: Publicisztikai írások I. 1979, 989 l.

2. Studia Litteraria. Debrecen. A Kossuth Lajos Tudományegyetem Magyar Irodalomtörténeti Intézetének Közleményei.

14. köt.	1976.	109 l.
15. köt.	1977.	109 l.
16. köt.	1978.	124 l.
17. köt.	1979.	114 l.

III. BEVEZETŐ TANULMÁNYOK

1. Horváth Jánosról. A fejlődéstörténet kiadása elé.
Bevezető tanulmány Horváth János: A magyar irodalom fejlődéstörténete c. könyvhöz. – Bp. 1976, Akadémiai K. 7-12.

IV. TANULMÁNYOK ÉS KÖZLEMÉNYEK

1. Irodalomtörténeti évfordulók. Elnöki megnyitó [a Magyar Irodalomtörténeti Társaság 1976. évi közgyűlésén] = Irodalomtörténet 1976, 58. évf. Új folyam 8. 4. sz. 848-857.
2. A Tisztaság könyve margójára [Kassák Lajosról]
= Alföld 1977, 28. évf. 2. sz. 71-74.
= Látóhatár 1977/4. 158-159.
3. A lángelme gesztusai. (Tanakodás egy Ady-vers körül)
= Alföld 1977, 28. évf. 11. sz. 42-51.
= Látóhatár 1978/1. 109-121.
4. Arany János Toldijáról. (Világkép és stílus)
= Irodalomtörténet 1977, 59. évf. Új folyam 9. 1. sz. 36-57.
= Látóhatár 1977/6. 177-181.
5. Tantalusz álma. Vajda János emlékére.
= Irodalomtörténet 1977, 59. évf. Új folyam 9. 4. sz. 547-566.
6. Vajda János szerelmi lírájáról. I.
= Itk 1977, 81. évf. 2. sz. 180-196.
7. Vajda János szerelmi lírájáról. II.
= Itk 1977, 81. évf. 3. sz. 343-354.
8. Így élt Vajda János. [Elhangzott az Irodalomtörténeti Társaság tatabányai emlékülésén 1977. április 22.-én Vajda János születésének 150. évfordulója alkalmából.]

- = Magyar Tudomány 1977, 84. köt. Új folyam 22. 7-8. sz. 525-536.
9. Vajda János költői arcképe. – La physionomie poétique de János Vajda. [Francia nyelvű kivonattal]
= Studia Litteraria 1977, 15. köt. 3-37.
 10. Vallásos élmény, életélmény és küldetéstudat Ady lírájában. (Változatok egy régi témára.) – Experience religieuse, experience existentielle et sentiment de vocation dans la poésie de Ady. [Francia nyelvű kivonattal]
= Studia Litteraria 1977, 15. köt. 83-109.
= Látóhatár 1978/10. 185-187.
 11. Miért szép? (Tóth Árpád lírájáról)
= Alföld 1978, 29. évf. 11. sz. 41-56.
= Századok szelleme c. kötetben, Debrecen, 1980. 143-155.
 12. Barla Gyula 1925-1977.
= Irodalomtörténet 1978, 60. évf. Új folyam 10. 3. sz. 866-868.
 13. Horváth János emléktáblája előtt. [Elhangzott 1978. május. 29.-én Budapesten, a XI. Bocskay út 27. sz. ház előtt]
= Kortárs 1978, 22. évf. 8. sz. 1336.
 14. Madách. = Madách-tanulmányok. Szerk.: Horváth Károly.
Bp. 1978, Akadémiai K. 11-15.
 15. Önarckép. Pályám emlékezete.
= Új Írás 1978, 18. évf. 4. sz. 117-128.
= Látóhatár 1978/6. 179-181.
 16. A mágia művésze. Würtz Ádám grafikáiról.
= Alföld 1979, 30. évf. 4. sz. 82-84.
 17. Az évszázadok között. (Móricz Zsigmondról)
= Alföld 1979, 30. évf. 7. sz. 41-47.
= Látóhatár 1979/12. 137-139.
 18. Würtz Ádám grafikáiról. [Megnyitó beszéd Würtz Ádám debreceni kiállításán]
= Magyar Grafika 1979, 23. évf. 3. sz. 77-80.

19. A Széchenyi-élmény.
= Alföld 1980, 31. évf. 3. sz. 65-74.
20. Móricz Zsigmond Rajongók átírása.
= Itk 1980, 84. évf. 2. sz. 170-175.
21. Kemény Zsigmond mint esztétikai probléma. – Zsigmond Kemény
comme probleme esthétique. [Francia nyelvű kivonattal]
= Studia Litteraria 1980, 18. köt. 5-54.
22. Vajda János napjai.
= Alföld 1981, 32. évf. 4. sz. 59-74.

V. ISMERTETÉSEK, SZEMLÉK

1. SCHEIBER Sándor: Folklór és tárgytörténet. – Bp. 1974, A Magyar
Izraeliták Országos Képviselőtársaság kiad. 1-2. köt.
= Itk 1976, 80. évf. 3. sz. 410-411.
2. VERESS Dániel: Szerettem a sötétet és a szélzúgást. Kemény Zsigmond
élete és műve. – Kolozsvár-Napoca, 1978, Dácia kiad.
= Alföld 1978, 29. évf. 7. sz. 87-88.
3. NAGY Péter: Drámai arcélek. Tanulmányok a huszadik századi magyar
irodalom köréből. – Bp. 1978, Szépirod. K.
= Alföld 1978, 29. évf. 12. sz. 86-91.
4. SÓTER István: Werthertől Szilveszterig. Irodalomtörténeti tanulmá-
nyok. – Bp. 1976, Szépirod. K.
= Irodalomtörténet 1978, 60. évf. Új folyam 10. 1.sz. 188-203.
5. BARÁNSZKY-JÓB László: Élmény és gondolat. Tanulmányok. – Bp.
1978, Magvető K.
= Alföld 1979, 30. évf. 9. sz. 90-95.
6. FEJA Géza: Törzsek, hajtások. – Bp. 1978, Szépirod. K.
= Irodalomtörténet 1979, 61. évf. Új folyam 11. 2. sz. 441-448.
7. Egy tanulmánykötet margójára.
MARTINKÓ András: Teremtő idők. Irodalomtörténeti tanulmányok.

Bp. 1977, Szépirod. K.

= Itk 1980, 84. évf. 4. sz. 457-468.

8. **KERECSENYI Dezső** Válogatott írásai. A válogatás, a bevezetés Pálmai Kálmán munkája. – Bp. 1979, Akadémiai K. 302. 1.
= ItK 1980, 84.évf. 5-6. sz. 736-739.